

الشعر العربي المعاصر  
دراسة وتقييم

١٨

# بدر شاكر السياب

الجزء الثاني

بقلم  
إليسا الحايوي



دار الكتاب اللبناني - بيروت



بدر شاكر السيّاب



الشعر العربي المعاصر  
دراسة وتقييم

# بدر شاكر السياب

شاعر الأناشيد والمرايكة

الجزء الثاني  
أنشودة المطر

بقلم  
إليسا الحاي

دار الكتاب اللبناني - بيروت



لعلّ فنيّة السيّاب لا تتعدّل ولا تتبدّل ، الا في  
« انشودة المطر » إذ بدا وكأنه استكمل عدّته الفنيّة وعمّق  
تجربته ، فلم يعد إنفعاله يطفر طفرة وتقتصر صوره على البعد  
الرّوماني الشّديد الانثيال . ففي هذه المجموعة تصمد  
التّجربة لاقتباسها من المضمون الانساني الجدي عامّة واغتنائها  
من الفكر الذي يمدّه الانفعال بالذاتيّة . ففي القصيدة  
الأولى « غريب على الخليج » يترجّح الشاعر بين الموضوعية  
والذاتيّة ، محاولاً أن يعمّق معاناة الغربة ، أي التجربة الذاتية  
بالرؤي الكليّة العامّة . الا أن المطلع التصويري العام الذي  
شهدناه في « المومس العمياء » و « حفّار القبور » يظل  
شاخصاً وان كان أكثر احتشاداً وأعمق تكثيفاً ، لا يذهب  
الى الجزئيات ولا يغوى بالوصف المتماذي بذاته . إن هي إلّا  
أبياتٌ مجزوءة تجسّد المشهد الخارجيّ الدّاخلي ، أي وقع  
الطبيعة في النفس وردّة النفس عليها وانهماهما في قلبها :

الريح تلهث في الهجيرة ، كالجثام ، على الأصيل  
وعلى القلوع تظلّ تطوى او تنشر للرحيل  
زحم الخليج بهنّ مكتدحون ، جواًبو بحارٍ

من كل حافٍ ، نصف عاري  
وعلى الرمال على الخليج  
جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج  
ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج  
أعلى من العباب يهدر رغوّه ومن الضجيج  
صوت تفجر في قرارة نفسي الشكلى : عراق

وبين في هذا المقطع أن الشاعر يتنازع بين فنّيته القديمة القائمة على الوصفية الوجدانية وتكنيته الجديدة القائمة على الصورة المخطوفة ، المجزّوة ، والايماء واللمح ، وتجنب العرض والسرد ، كما أن غلواءه القديمة هدأت ، فلم تجنح به إلى التعميم وإلى افتعال الأجواء المثالية المطلقة الحاوية المضمون . كما أن العبارة بدت أشدّ انضباطاً وصقلاً فلا تزجّيها الألفاظ وتتضخّم وتتعاظم فيها ولا تشعر معها انها تظم على المعنى وتطفو ويتهدّل جلبابها عليه . الا أن المشهد يظل رومنسيا بطبيعته ؛ مهاجر يقف على الشاطئ ، يستطلع ما وراء الأفق . فتمة الرّيح والقلوع والبحّارة الحفاة ، نصف العراة ، ومن الطرف الآخر شاعر مقيم على رمال الخليج ، يسرح بصر الحيرة والفشل في الأفق . والمعنى يُستفاد من المقابلة. بين طرفي المشهد ، أحدهما يتضاعف وقعه في النفس من الآخر . الشاعر يتوق إلى الرحيل ويجد القلوع والبحارة والريح التي تعصف في سياق أمانيه ، الا أنه يلقي ذاته مخدولاً ،

يقعي على رمال الحبيبة والحسرة . إنه يشاهد أمنيته أمام عينيه ،  
فيزداد حسرةً ، وقد اتخذ للمشهد رموزه : الريح والقلوع  
والبحارة والاقامة على الخليج ، عرضها في لمحة موحية  
ولم يتباطأ ، كدأبه من قبل ، في وصف السفن والخليج وما  
إليهما . ذاك أن حدس السيّاب تثقف وارهف ، ولم يعد  
يعميه الطمي والزبد ، بل جعل يتخير ولا يتسير ، يستعير  
من المشهد ما يتّصل بالانفعال وحسب ، وكان من  
قبل ، يؤخذ بالمشهد لذاته أو انه يقع في أنشطته فينساق به ،  
بدلاً من أن يسوقه . لذلك قلنا أنه بدا أكثر تماكلاً لروعه  
وانضباطاً ، يسيطر ولا يطفّر . فالمشهد انفعالي أكثر منه  
افتعالي ، طبيعي أكثر منه ابتداعي كما في مطالع مطوّلاته  
السابقة . نقول ان المعاني تأدّت ، هنا ، من الحتمية  
النفسية ، الواقعية ولم يؤلفها او يزيّفها الافتراض ولم تطف  
عليها الأغراض الخارجية .

واذا كان الشاعر قد كفّ عن الغلوّ الحماسي ، فان  
الغلوّ النفسي الحتمي ما زال يصحبه :

أعلى من العباب يهدر موجه ومن الضجيج  
صوت تفجّر في قرارة نفس الشكلى : عراق  
كالمد يصعد ، كالسحابة كالدموع الى العيون  
الريح تصرخ بي : عراق .

والموج يعول بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما تكون وانت أبعد ما تكون  
والبحر دونك يا عراق

ولو كان الفن نقلاً للواقع في حدوده الواقعة ، لنبا قوله  
ان صوت نشيجه اي بكائه هو أعلى من أصوات الموج  
العبّاب وهدير البحر . الا أن الفن يتجاوز حدود الواقع  
الأليف باليقين النفسي ويختطى ما تواقع عليه العرف  
المتهادن ، ويطلق واقعاً آخر من الدّاخل ، هو اعمق واقعيّة  
وصدقاً لأن من يعاني الأشياء ، ليس كمن يفهمها ويقرررها .  
إن صوت الحنين في الداخل هو أقوى من أصوات الهدير  
في الخارج ، لأنه صوت مطلق ، مبرم ، لا يركد ولا يستكين  
وعالم النفس اقوى من عالم الطبيعة واذا كان العقل يوازن بينهما  
في برودته وبلادته ، فان الانفعال يعرف هذه الموازنة بالاختلال  
ويُطلق عنان النفس المكبوبة ، المهزومة بين جدارن الحس  
واعتدال العقل ، فيرتفع صوتها على كل صوت لأنه ليس  
صوتاً لامبالياً ، بل إنه صوت موتور مرتبط بأزمة النفس  
التي تعاني معاناة الوجود . ولقد اهتدى حدس الشاعر  
الى ذلك بهدي الحدس فأوحى بما لذلك الصوت من صفة  
الاطلاق بتكراره للفظه « العراق » أربعاً ، موهماً القارئ  
ومتوهماً ، تحت وطأة الغربة ، ان اليقين الذي يعانيه هو  
اليقين الفعلي ، وليس من يقين سواه . ولقد أناط الشاعر  
نفسيته بالريح : « الرّيح تصرخ بي : عراق »

« والموج يُعول بي عراق » ، وهل ان هذه النسبة هي نسبة مفتعلة ، كما هو جارٍ في الاسلوب الرومنسي ؟ للريّج والموج هنا معنى آخر ، انهما رمز السفر والخلاص من الأسر في مفازة الغربة ، وهما لا يصيحان بل ان نفس الشاعر تصيح من خلالهما . وهكذا ، فالشاعر يصوّر الأشياء بالانفعال الصادق ، بل بالوهم الذي يستولي على النفس ويشخص فيها بلا نزوح أو فكاك ، فيرهقها تحت وطأة المستحيل . إنه الشعر ، هكذا ينطلق من التعبير عن معاناة النفس التي تستحيل الى وساوس عندما يتعاضم انفعالها . وقد اعترت نفس الشّاعر البحر بغلوائها ، فبدا أوسع ممّا هو عليه ، لانهاية له ، كتعبير عن اليأس من العودة الى الوطن . وهل نقول ان الشّاعر تهادى في الوجدانية وسفّه الموضوعيّة وبغى وطني عليها ، بل نتساءل هل يحقّ له ان يجعل البحر المحدود بلا حدود والريّج والموج اللّذين لا معاناة لهما ، يعبران عن معاناته ! إن حدود التجربة الفنيّة قلّما تضبط وتُقيّد ، إذ أنها تُساغ حيناً ، وتنبو ، حيناً آخر ، وقد جرت سنة الشعر العربي ، غالباً ، على تمثّل هذه الوجدانية واساغتها بما تنطوي عليه من تعميم واطلاق وانفعاليّة قد يخبو إوارها ، بعد حين . ولعل ما يبوح الشاعر به خلاها من صدق يشفع بها ، الا ان الوجدانية متى استقلت واستباححت واحتلت يقين النفس ، فإنها تُعميه وتُغويه واحرى بالشاعر ان

يطفر من قيودها وحدودها من تخطي عواملها الطارئة الى المعاناة الوجدانية التي هي صنو للموضوعية او التي تؤلف بين الذاتية والموضوعية من توحيدها بين المصير العام والمصير الخاص . التجربة الوجدانية هي الغربة عن الوطن والتجربة الوجودية هي ، كما طالعنا في بعض الشعر المهجري ، الغربة في أسوار العالم كله ، الغربة عما يُغوي ويغرّر به الوجود كله . إلا ان ذهابنا هذا المذهب قد ينطوي على قليل او كثير من التجني ، لأن الاغتراب عن الوطن يتصل بالنفس في جانب وجودي من معاناتنا للمصير . ذاك ان الانسان مقيّد فيها بطبع راغم ، مستبدّ ، فكأن جذوره غائرة في تربة وطنه وعوالمه ومناظره ، كما تغور جذور الأشجار والأزهار في الأرض ، النفس ابنة تربتها وبيئتها وحبّ الوطن هو من النزعات الاساسية الجديّة التي تستبدّ بالنفس بالذكريات والأغاني والشجر والأهل والتقاليد ، كما يقول السيّاب ذاته . لقد أبصر فيه وجه أمه :

هي وجه أُمّي في الظلام  
وصوتها يتزحلقان مع الرّؤى حتى أنام

إنه ، هنا ، الوطن الأم ، او الذي تختلط فيه عاطفة الوطن بعاطفة الأم ، رحم الحياة وأحضانها وأبصر فيه النخيل ، رمز الخير والخصب ، بل رمز الطفولة المسجونة في أوهامها :

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب  
فاكتظّ بالأشباح من كل طفل لا يؤوب  
من الدروب

وأبصر فيه المغنيّة العجوز التي تروي قصة « حزام »  
و « عفراء » وموقد الاصطلاء وعمته التي تروي أقاصيص  
الملوك والحواري . فهل تولى ذلك كله :

حشد من الحيات والأزمات ، كنا عنفوانه  
كنا مداريه اللذين ينال بهما كيانه  
أفليس ذاك سوى هباء  
حلم ودورة اسطوانه ؟  
إن كان هذا كل ما يبقى ، فأين هو العزاء ؟

وينخيل إليّ ان السيّاب مكّن لتجربته الوجدانيّة بجذور  
وجوديّة إذ أوثق بين الوطن والأرض والطفولة والأهل  
وتولي الزمن وموت الأشياء ، بل إنه عبّر من خلاله عن  
حنين الماضي وبكا السعادة النازحة الهاربة التي لا مقام ولا  
مقرّ لها في عالم التغيّر والزوال . ولنتساءل ، ثمة ، إذا كانت  
تجربته قد تنامت بذاتها أو بما إليها أو بما دونها . لقد فسّر  
الشاعر العلائق التي توثقه بوطنه وفصل فيها ، كدأبه ،  
حتى توهّمنا أنه استطرد عن سياق الموضوع بما يجانبه أو  
يحاذيه ، مؤدياً المعاني بما هو أعظم من حجمها ، منجذباً

اليها بذاتها بما هو أقصى مما يقتضيه الموضوع من تلميح  
بدلاً من التصريح ومن إيجاز رامز نافذ ، بدلاً من التفصيل  
المفسّر ؛ إن الوحدة العضوية ما زالت مشوبة في هذه القصيدة  
لا قبل لك بالقول إنها مفككة الأوصال ، متنامية بأورام  
من الذكريات والتفسيرات ، كما أنك تشعر أنها ليست  
متماسكة ، لا تتعثر ولا تتتّع . وقد لا نغالي في القول  
إن الانفعالات الجانبية تحلّ ، حيناً ، محل الانفعال الرئيسي  
الأساسي ، فتترج القصيدة عن سياقها وتلهو بعض اللهو  
على جوانبه .

او لا ينحدر الى شيءٍ من التقرير الواعي بقوله :

لو جئت في البلد الغريب إليّ ما كمل اللقاء  
الملتقى بك والعراق على يديّ... هو اللقاء

الفكرة قد تكون صادقة وربما بدت جديدة ، مبتكرة  
ضبطت حالة نفسية في اللحظة المؤاتية ، إلا أن الشاعر  
فسرها تفسيراً وبذلها بدلاً إذ حدّد شروط اللقاء الكامل  
وان كان شروطاً وجدانية ، نفسية . فالشاعر يتقصّى ويردّي  
من ذلك في التعليل والتفسير ، ويسعى الى الايغال في الانفعال ،  
فيسفحه ويضفي عليه مثل مطالع النثر . واذا وفق الى التشبيه  
البعيد الأطراف ، فإنه يترجّح فيه بين الحدسية والذهنية .  
واذا كان التشبيه في طبيعته محاولة لتمثيل الأشياء بالمقارنة

والاستنتاج ، فان الشاعر إذ يعثر فيه على علائق عميقة ،  
ناثية بين طرفيه يكسوه بالجدّة وربما الابتكار والخلق . إلا  
ان بعد طرفيه لا يفيان بغرضه اذا لم يتنزّلا على الشاعر  
تنزّلاً بالحدس والومض الشعوري الكاشف الخالق . وقد  
كان جماعة البديع يدركون أقصى غاية الطرافة في مبادلة  
المظاهر واقتناص العلائق الناثية فيما بينها ، الا أنهم كانوا  
يتحرّون عن ذلك تحرّياً ويتعمّدونه تعمّداً بالذهن الواعي ،  
المتمالك لروعه ، حتى استحال التشبيه الى معادلة فكرية  
عديمة الايحاء . فالحدسيّة هي عماد التشبيه وقوامه أقام  
وجه الشبّه فيه على البعد أو القرب والذهنيّة هي آفته  
التي تُخمد جذوته وتدعه عاطلاً عن كل صفة من  
صفات الخلق لأنها تتلمّس فيه ما يلمس وتنال منه ما لا  
يقصّر عنه الفكر . فالسيّاب إذ يصف شوقه الى العراق  
يقول :

شوق يخضّ دمي إليه ، كأنّ كلّ دمي اشتها  
جوع إليه ... كجوع كل دم الغريق الى الهواء  
شوق الحنين إذا اشرباً من الظلام الى الولاده

والتشبيه الأوّل يقوم على فضيلة التقصّي النفسي الماثورة  
في شعر السيّاب وهو لا يخلو من التماع الحدس ، ولا يعدو  
ذلك التشبيه الثاني إذ أوحى من خلاله بمعاناة الحشرة  
والاختناق كامرئ القيس في وصفه لليل ، مؤلفاً بين

الصدق والطرافة ، أما التشبيه الثالث ، فانه شديد التعمّل والافتراض ، طغت عليه الذهنيّة البديعيّة وفشت فيه القصديّة ، وهو لم يَنثُل عليه انثيالاً ، بل إنّه تحرّى عنه وارهق من دونه وعثر عليه بعد لأي ، فلم يلامس النفس لأنّه لم يفيض عن الحدس . وأيا يكون شوقُ الحنين الذي يشربُ من الظلام الى الولادة ؟ إننا لا نعيه ولا نعانيه ، او يكون الشاعر قد حاول أن يؤلّف بين رحم الأم ورحم الأرض والوطن ؟ ان ذلك ل يبدو أشدّ تعمّداً وافتقاراً للبداهة . ويُخيل إلينا ان مسافة نفسيّة وفنيّة نائية بين تكنية هذا التشبيه وتكنية التشابيه في المومس العمياء وحفّار القبور . هنا يتغلّب الجهد الفكري والتقصّي للعثور على العلائق الجديدة ، المدهشة ، وثمة كان الإنفعال يفيضُ فيضاً وينتشر على الوية الخيال ، فيتمادى ويتناول دون ان تزول عنه الصفة الشعوريّة . والتشبيه هو ، من بعد ، كالشعر ، لا يستقيم قوامه حتّى يتعاقب فيه الحدس الذّاتي بالتقصّي الذي يعمّقه ويؤدي له الطرافة والجدّة .

الا ان الوجدانية التي تصحب ، غالباً ، تجارب الحنين الى الوطن تخلبّه ، غالباً ، فيعد إليها في أبيات شديدة الصدق فيمن يطأه الشعور بالغربة والحنين :

الشمس أجمل في بلادي ، والظلام  
- حتى الظلام - هناك أجمل ، فهو يحتضن العراق

واحسرتاه متى أنام  
فأحسُّ أن على الوسادة  
من ليلك الصيفي طلاً فيه عطرك يا عراق

فالشمس واحدة ومثلها الظلام ، الا ان ثبوتهما يشخص  
في حدة العلم والمنطق ، أما الشاعر فيؤثر شمساً على أخرى  
وظلاماً على ظلام ، كأن لكل بلد شمساً او ظلاماً  
خاصين به ، ذاك أنه لا يتولاهما معزولين ، مستقلين ،  
بل يضيف عليهما من ذكرياته ويطبعهما بسمات نفسه ،  
كما هو دأب الشعراء الوجدانيين . وربما سخر القارئ  
المتمالك روعه من كلام الشاعر ونمائه إلى الهذر  
الا ان للشعر رؤيا أخرى ومفهوماً آخر يطأ به المفاهيم العامة  
المتداولة كأنها في نفوس ميتة ، لا تحتد وتشتد وتهدم  
أسوار اللامبالاة . وهذه الوجدانية تمثل براءة العاطفة  
وخواءها وشدة عطبها ، في آن معاً . وإذا كانت التجربة  
الشعرية لا تسيغها اذا ما فشت في القصيدة بكاملها أو بمعظمها  
فإن توشحها بها توشحاً يضيف عليها الصدق وربما شيئاً  
من العمق . وهذه الوجدانية وان نبت فيما لو استقلت ،  
فان ورودها في هذا السياق أوثق الشعر بجذوره الأولى التي  
يغتذي منها في الوجدان . وقد تسامى ذلك كله فيما يلي  
إذ وحد الشاعر بين تجربته الخاصة وتجربة الضياع والغربة  
في المعاناة الانسانية العامة بقوله :

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة  
غنيتُ تربتك الحبيبة  
وحملتُما ، فأنا المسيح يجرُّ في المنفى صليبه

هنا التقت التجربة الخاصة بالعامّة والسيّاب الضائع في  
غربة الكويت عن بلده العراق والمسيح الضائع في غربة  
العالم عن وطنه السماوي او عن وطن الحقيقة . والعلاقة بين  
الشاعر والمسيح ما زالت تقوم على المقارنة والتشبيه ، إلا أنها  
مقارنة مكتومة بل إنها تخطّت ذاتها الى التوحيد . ولم نكن  
نقع من قبل على ذكر المسيح في شعر السيّاب ، وان كانت  
قصائده حشدت ، حيناً ، بالاسطورة المترجمة ، الممهورة  
بطابع الشعر الاجنبي والمختزنة في الذاكرة البليدة ، الراكدة .  
والومضة التاريخية هي هنا اشدّ تآلفاً واتحاداً عضوياً لقيامها  
قياماً حياً وورودها في نبذة والتماعة موحية ، نافذة .  
وكان شأن السيّاب في ذلك ان يفصل ويفسّر ويدقّق ويوفق ،  
فيتعطلّ الايحاء بالبيئة وينوء بالجزئيات والتفاصيل .

الا ان الوجدانية تعود فتجنح به وتكدي عليه بالخواطر  
الصّادقة والصّحلة ، في آن معاً ، إذ يقول :

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفارٍ  
أو ليّت ان الأرض كالأفق العريض بلا بحارٍ  
ما زلت أحسبُ يا نقودُ ، أعدُّهنّ واستريدُ

في الضفّة الأخرى هناك . فحدّثني يا نقودُ  
متى أعودُ ... متى أعودُ  
أتراه يأزف ، قبل موتي ، ذلك اليوم السعيدُ

فأياً تكون تلك الأمانى !! إنها معاناة طارئة جزئية ،  
مغرقة في الدّاتية على غرار التجارب الرومنسيّة الهالكة .  
هنا اقتصر الإنفعال على ذاته وسفح نفسه بنفسه واعتزل  
في وساوسه وهمومه ولم يتوله الشاعر ليصهر الحقائق العامة  
الدائمة ويحوّلها الى مشاعر لا حدّاً لها من الإيحاء . ومثل  
هذه المعاني والحواطر لا تتّصل بالشعر الكبير ولا تصنعه  
إن هي الا فقاعات عاطفيّة وزبد طاف وغطاء . ولم يقدر  
للشّعراء المهجريين أن يتخطّوا هذه الجزئية الطارئة ولم  
يشفع بهم صدقهم واحزانهم ولم تخلد من تجاربهم الا تلك  
التي تخطّى فيها بعضهم حدود الغربة الوطنيّة الى الغربة  
الوجوديّة ، أمثال جبران ونعيمه وعريضه

وجملة القول في هذه القصيدة تمثّل مرحلة أخرى  
من تجارب السيّاب تكاثفت فيها العبارة وبدأت ضمنية  
باللفظ ، كما ان الأوصاف الجانبيّة التي يُشغف بها  
الرومنسيّون ضاق ثوبها الفضفاض وهذّبت أذيالها ، وقام  
من دونها التشبيه القاطب والاسطورة اللّمّاحة ، فبدت  
القصيدة أشدّ تماسكاً وان كانت بعض الأعراض جاذبتها  
حيناً ، والوجدانيّة قد جعلتها ترسف في هباءٍ من العواطف

والخواطر . بل ما لنا نداري ونماري ولا نقول إن طبائع  
القصيدة القديمة ما زالت ظاهرة فيها وان كانت قد بدأت  
تتقلص فيها وتبرأ من نتوآتھا وهفواتھا . وهذه القصيدة ،  
في رصيدها الأخير ، لا تعدُّو ان تكون مجموعةً من  
الاستطرادات المموَّهة ، المتولدة ، بعضاً من بعض ، لا  
لا يدعها تتماهى به فضله ، لكنه لا يقوى على كبـح  
جماحها والايغال في التجربة بذاتها من دون الروافد التي  
تغذيها أو تغتذي منها . ولست أدري اذا كان السيّاب  
سيخرج عن هذا المحور ، وان كانت خواطره اعمق  
تقصيًّا في النفس وصوره أنأى مدى واقصى مجالاً . ومهما  
يكن ، فان نهايتها تبدو مسفةً ، زريّةً إذ قصر أمر تلك  
الأزمة على النقود ، متلظماً ، نائماً ، قاصراً حدود التجربة  
على حدود همومه الصغيرة حيث أقعت نفسه بين  
يدي مصيرها واجفة ، مخدولة مرهونة للحظة الطارئة بلا  
عصيان وتمرُّد . والتجربة تستمدّ ، من بعد ، انسانيّتها من  
نفس الشاعر لأنه هو الذي يسوقها في مساقه ويضفي عليها  
من طبائعه . فأين هذا التخاذل الذي لا طائل من دونه ولا  
جدية فيه من معاناة المتنبي في قوله :

تغرّب لا مستعظماً غير نفسه  
ولا قابلاً إلا لخالقه حكماً  
واني من قوم كان نفوسهم

بها أنف أن تسكن اللحم والعظما  
كذا أنا يا دنيا ، فإن شئت فاذهبي  
ويا نفس زيدي في كرائها قدما  
فلا عبرت بي ساعة لا تعزني  
ولا صحبتني مهجة تقبل الظلما

فالتجربة واحدة بين المتني والسيّاب ، وقد تعاظمت  
تجربة الأول من تعاظم نفسه ، وتضاءلت تجربة الثاني من  
ضآلة نفسه إذ بدا في الغربة كمن يتوسّل النقود ويستعطي  
مال العودة في أحط درك تهيض اليه النفس الذليلة :

واحسرتاه ... فلن أعود الى العراق ! وهل يعودُ  
من كان تُعوزُه النقود ؟ وكيف تدّخرُ النقودُ  
وأنت تأكل إذ تجوع ... وانت تنفق ما يجودُ  
به الكرام على الطعام ؟

وقد انهار الشاعر في هذه الأبيات إلى حطام ، وتداعت نفسه  
وفنه في آن معاً ، فبدت المعاني هزيلة عارية عن الاستعارة  
والتشبيه والصورة ، إذ ركذ الخيال وخمد وطغى التقرير  
الدّاني والتساؤلات النثرية الواقعيّة وطلعت ، من دون ذلك  
كله ، نفس المستعطي ، الصغير الأحلام الذي تصرعه الغربة  
وتلقيه كالشّالو التافه الدليل . الشعر الكبير لا يتولّد الا في  
النفوس الكبيرة التي لا تقع في حبال الأحداث العارضة .

ان المتنبي توفي به معاناة الغربة الى موقف من الوجود  
عفى فيه على من دونه من شعراء الفخر الفروسي الضحل  
الخواوي الى تلك الذروة النفسية التي يبدو فيها الانسان  
سيد الوجود ، ينتصر على الشقاء بالارادة ، رافعاً هامة  
الشموخ على الانقراض والاشلاء . ولا يقوم فن كبير على  
معاناة صغيرة ، ضحلة ، فاشلة .

وقصيدة «مرحى غيلان» التي تغنى فيها بابنه تُعبّر ،  
أيضاً عن أحد هموم الشاعر الذاتية كالقصيدة السابقة ،  
الا أنه حاول أن يطفّر فيها من حدود الوجدانية الضيقة  
وايثاقها بجذور التجربة الانسانية العامة ، عبر العصور .  
وقد حشد لذلك من الاساطير ما لم نعهده في شعره ، قبلاً ،  
وهي أساطير لن تلبث ان تتكرّر من بعد في شعره ،  
جميعاً ، بايقاع متماثل ، غالباً ؛ ونقطة انطلاق القصيدة  
هتاف ابنه «بابا» ومنها تتوارد الأفكار والخواطر في ذهن  
الشاعر ، مترجّحة بين الإنفعال الخفر الوثيد والانفعال  
الطافر المهووس الذي يستحلّ ما دونه ويؤفي الى أقصى  
من مداه :

« ... بابا ... »

ينسابُ صوتك في الظلام إليّ كالمطر الغضير  
ينسابُ من خلل النعاس وانت ترقد في السرير  
وأظل أسبح في رشاش منه ، أسبح في عبير ...

وبين ان القصيدة قائمة على التداعي النفسي والاستيعاء،  
الا ان السيّاب يأنف من الحواطر الدانيّة والتشابه المبدولة،  
ويسعى الى تلمّس الحقائق المكتومة فيما بين النفس والحسّ  
ومع ان مظاهر الوجود تلفى قديمةً ، مطروقة ، شاخصة  
المعاني ، فان تأمل الشاعر فيها وحلوله في ضمائرها يقيم،  
عبر التشبيه ، علائق فعليّة ، مبتكرة . فأية صلة تصل  
بين صوت الطفل وصوت المطر؟

ليس ، ثمة ، صلة ظاهرة والقارىء العادي لا يظن الى  
اي شيء من ذلك ، أما الشاعر فانه يتأمل المطر ويفيض  
فيه ويستطلع ضميره ، فيكشف صلة وجوديّة عميقة لانه  
مأخوذ بهمّ الوجود ، اي بهمّ الحياة والموت ، صوت  
الطفل وصوت المطر هما رمز لبعث الحياة وتجديدها  
وانطلاقها من قبضة الهرم والموت . والمطر هنا اتخذ بعداً  
آخر من مزاولة الشاعر له مزاولة انسانيّة ، فهو بالنسبة  
الى الطبيعة كالدم بالنسبة الى الجسد ، وهو لم يعد حبّات من  
الماء تنهمر من فوهة السّماء ، بل غذا له اشتراك في المصير  
البشري فهو كالنور والهواء . قوام من مقومات الحياة البشرية .  
ولقد بدا الشاعر فرحاً بالبعث ، بتجده في ولده بما يفوق عقله  
وقصوره فكأنه حالم في رؤيا او كأنّ طفله انحدر اليه من سماء  
بعيدة . وإية اعجوبة من أعاجيب الخلق هو الطفل ؟ لا يكون  
ثم إنّه كائن ملء اهاب الحياة ، يصبح ويختلج . إنها فرحة

الانسان خالق الحياة او الذي ينحدر من صلبه ما يفوق تمثله  
وقدرته ، فينبهر ويصدع أمامه ويترنم بترنيمة الخلق والبعث ،  
بعث الانسان والطبيعة ، معاً :

### فكان أودية العراق

فتحت نوافذ من رؤاك على سهادي . كل وادٍ  
وهبته عشتار الأزاهر والثمار . كأن روحني  
في تربة الظلماء حبة حنطة وصدك ماءُ  
اعلنت بعني باسماءُ  
هذا خلودي في الحياة تكُن معناه الدماءُ .

ولعل ما أضمره الشاعر في المقطع السابق أسفر في هذا  
هذا المقطع ، إذ استحال المطر إلى زهر وثمار ، إلى حبة حنطة  
يحيلها الماء ويحيلها إلى سنبله . ومن خلال ابنه شخص الشاعر  
أمام دوامة الحياة والموت ، فرحاً بانتصار الانسان على الزمن  
والفناء ، بمشاهدته لذاته حياً في ذات ثانية : « اعلنت بعني ...  
هذا خلودي » . او نقول إن السيّاب يقف موقفاً فلسفياً من  
أمر الولادة ، كما وقف أبو تمام من قبل أمام الربيع أو أمام  
فتح عمورية ؟ إن دارسي سيرة السياب يؤكدون انه شغف  
شغفاً خاصاً بشعر أبي تمام ولسنا ندري إذا كان يذهب ، ثمة ،  
مذهبه في الشخص شخصاً فلسفياً أمام المظاهر ، وإنما نوقن  
بأنه لم يقتصر من فرحه بولادة ابنه على الطرب الآني ، العابر ،

بل اوغل فيها ، متأملاً ، موحداً الجزء والكل ، جامعاً شتات الوجود ، مؤلفاً بين ولادة الطبيعة في الربيع وانبعاثها وولادة الطفل وانبعاث والده به .

ومهما يكن ، فان عشتار ترد ، ثمة ، كوسم من مياسم التكنية الشعرية الجديدة ، وفقاً لعقيدة وثنية تهب بها تلك الآلهة الحصب للأرض . وهل ان ذكرها ورد بحتمية داخلية من القصيدة أم كزيّ خارجي ، مقتبس ؟ يخيّل الي ان السياب لا يؤمن بما يقوله ، فالزهر والثمر ليسا هبةً من عشتار ، بل هبة من الطبيعة لذاتها وايمانها اسطوري باهت والرمز زائف لانه نما إلى عشتار ما هو مأثور عنها دون ان يؤثر عن الشاعر إيمان فعليّ به ، بخلاف ذلك اشارته إلى المسيح في باب التشرّد والغربة حيث تألف التعبير ومعاناة الضمير . ولا يزال النباقد يشعر ان هذه النبذة أقحمت إقحاماً وان كانت لا تنبو عن السياق بالاستطراد وإذا ما انتزعنا عن هذه الأبيات حلتها الاسطورية رسفت معانيها في حدود المؤلف لأن العامة تدرك ان للنّسل معنى البعث والخلود ولم يتخط السيّاب ذلك الا بما أضفى على المعاني من حماس واطلاق لم تعد التجربة الشعرية المعاصرة تسيعهما . وعبر ذلك كلّهُ يشيع جسّ التفاؤل دون التساؤل الممض القانط ، إنه فرح الولادة المكتفي بذاته ، المقتصر على خطته ، المكفوف عن منظار الزّمن والصيرورة . وبدلاً من

ان تنداح القصيدة وتنمو تجمدت في إطار الزمن وظل ابنه طفلاً  
لاتسير به الحياة ، وأقامت الأفكار على تواردها ووقوعها في  
في قلب الموضوع كفكرة واحدة ترتدي أزياء متقدمة :

» .. بابا .. كأن يد المسيح

فيها ، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح  
تموز عاد بكل سنبله تعاث كل ريح

فإذا حدثت بهذه الآيات تكشف لك عن التكرار المكتوم  
لأن تبرعم جماجم الموتى هو استعادة بالصورة لما أفصح عنه  
بالفكرة في قوله « اعلنت بعثي » ولا يعدو ذلك ذكر تموز لأنه  
صنو لعشتار ، كما ان السنبل هو تكرار للزهر والثمر . فالفكرة  
اذن ثابتة ، شاخصه ، تبدل بحلل متباينة من الألفاظ والصور ،  
فتوهم بالتغير وان كانت لم تتغير ، موحية بأن السياب قلما  
يوفق بتفجير الموضوع والافتراع فيه ، فيتردد عليه ويقيم فيه ،  
كاسياً الفكرة الواحدة بما لا يحد من الأشكال والصور والتأويل .  
وإذا كانت عشتار فضلاً عن تموز قد مدا أبعاد التجربة  
وأناطاً بها بعض العمق والموضوعية ، بل والشمول في اقتناص  
مبدأ الكون والفساد في العالم ، فإن ذكره لنهر بويب في المقطع  
اللاحق لا يعدو هذا الإيقاع الذي يحتضن الفكرة الثابتة :

أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رماله  
من طينه المعطور ، والدم من عروقي في زلاله  
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل

فالشاعر يتوحد والنهر الذي يروي النخيل ويهب الحياة .  
الشاعر وهب الحياة لابنه وامتدَّ به في الزَّمان والنهر يمنح النخيل  
ويعتمد به فيما يهبه من خير للحياة . عشتار هي تموز وتموز هو  
المسيح وهؤلاء جميعاً ، هم بويب ، يرمزون إلى تدفق الحياة  
في عروق الإنسان والأرض والنبات . ولم يعد بويب ، ثمة ،  
نهرأ من المياه ، مياه السدى والعبث ولم يعد منظراً جميلاً وفقاً  
للانثيالات العاطفية الرومنسية بل ان الشاعر اكتشف فيه معناه  
الوجودي من اكتشافه لوظيفته في حياة الطبيعة والناس . وإذا  
كانت هذه الرؤيا الوجودية لمظاهر الكون هي من جديد الشعر  
المعاصر ، فإن الشباب أناط بها كثيراً من العقم من تكرارها  
برتابة وقيامه فيها على حدود الفكرة الواحدة ، فكان انفعاله  
يفصل لحظة من عمر الزَّمن ويتحرَّى لها عمماً يقابلها من مظاهر  
الوجود فكان الرَّمز قد استحال إلى نوع آخر من المماثلة  
التشبيهية . نقول ان الشاعر ولج إلى الموضوع واقفل على  
نفسه من دونه، وجعل يستحضر الأفكار الخارجية بدلاً من  
ان يتطوَّر به وينمو معه .

وهكذا إثر تمَّوز وعشتار والمسيح وهي رموز متماثلة يلمَّ  
بالبعل وينمي اليه ما سبق له أن نماه اليهم :

أنا بعل ، أخطر في الجليل  
على المياه ، أنت في الورقات روعي والثمار

والماء يهمس بالحرير ، يصلّ حولي بالمحارِ  
وأنا بويب ، أذوب في فرحي وأرقُدُ في قراري

والبعل هو مظهر آخر من مظاهر الوثنيّة في القصيدة حيث  
يفسّر الانسان الكون المحدث به عبر غلالة من الاسطورة . الا  
انه بعل ينثّ روحه في الورق والثمار وتتدفّق من دونه المياه  
التي اسرف بالاشارة اليها حتى الآن ، بل انه ليكرر الاشارة  
إلى بويب في نهاية المقطع ، موحياً بأن سبل النظم أوصدت عليه  
فجعل يماضغ الصورة الواحدة ، فضلاً عن الفكرة . لا شك  
اننا لم نكد نقع من قبل على مثل هذا الحشد الصوري في حديث  
شاعر عن ولده لأن تجربة الشاعر فيه ليست ذاتية وجدانيّة  
رومنسيّة بل حضارية تتحرّى عن غاية الحياة والآحياء ، تطلّعنا  
على المعاني المضمورة من مظاهر الوجود ، إلا ان هذه الجدة  
طمست معالمها وبهتت من تعدّدها في مظاهر مختلفة على جوهر  
واحد . وهذا التكرار هو تكرار متوازٍ ، متساوٍ ، بعيد ذاته  
بذاته ولا يكشف بعداً جديداً في الفكرة المبذولة . وربما انهار  
الشاعر إلى التقرير الفلسفي الذي يتجهّم ، غالباً ، في شعراي  
تمام :

يا سلّم الدّم والزّمان : من المياه إلى السماء  
غيلان يصعد فيه نحوي من تراب أبي وجدّي  
ويداه تلتمسان ، ثمّ ، يدي وتحتضنان خدّي  
فأرى ابتدائي في انتهائي .

ورؤية البداية في النهاية أي في الولادة الجديدة من الموت  
هي تعبير فلسفيّ صرف عن معنى الولادة ، وهي أشبه بقول  
أبي تمام في الربيع :

غيثان : فالأنواء غيث ظاهر لك وجهه والصحو غيث مضمّر  
حيث عمد الشاعر إلى التعليل الفلسفي الغث لتفسير مظاهر  
الطبيعة . والشعر ، من بعد ، ليس تعمّقاً في التفكير بالأشياء ،  
بل هو تعمّق في معاناتها ، وقد انقطع تيار المعاناة ، ثمة ،  
وانبرى عليه تيار التعليل والتحليل والاستنتاج المكثف ، فتعطّل  
السياق الشعري بالرغم من طلاء الجدة المنطلي به . وفكرة  
استشراف البداية في النهاية ماثلة في ضمير القصيدة ، منذ مطلعها  
وقد كانت مطوية ففسرت ومضمرة ، فظهرت ، كانت صورة  
فغدت فكرة . ولقد تألّب الشاعر في هذه القصيدة للخروج  
من حدود الداتية المغرقة التي ارتهنته للصغائر في القصيدة السابقة  
فتردى بنوع من الموضوعية شبه الواعية الممهورة بمثل طبائع  
الخلاصات الفلسفية . ولا بدع ، فإن مماضغة الفكرة الواحدة  
توّل في النهاية إلى المماحكة والمعاظلة العقلية الباردة . والقصيدة  
تتداعى من بعد في هذه البدع الممضوغة ، المتكررة :

بابا ... جيکور من شفتيك تولد ، من دماثك ، من دماثي  
فتحيل أعمدة المدينه

اشجار توت في الربيع ، ومن شوارعها الحزينه

تتفجّر الأنهار ، اسمع من شوارعها الحزينة  
ورق البراعم وهو يكبر او يمصر ندى الصبّاح  
والنّسغ في الشجرات يهمس والسّنابل في الرّياح  
تعد الرّحى بطعامهنّ .

إن جيکور هي بويب وعشتار وتموز والبعل ، هي  
الطبيعة الفرحة بنعيم البعث وقد اجتاحت مدينة الاسفلت والحجار ،  
وفاضت عليها بالمياه وفجرت دوربها الجحافة نسغاً يجري كالدم  
في العروق . ولعظم التكرار في هذه الصورة تراها وقد طمت  
على الفكرة واكتست مثل طبائع التهويل والتّغريب بل الطفرة  
المستحيلة الممجوجة . ولعلّ السياب ينساق بتجربته ولا  
يتحككها أو يترصدّها ، فتجنح به ويجنح بها ويقع منها في  
حبائل الغلوّ والإحالة من بعد الصلة بين الباعث والنتيجة . والمقطع  
الأخير لا يعدو الوهم الشعوريّ والافتراض اللّذين يصحو منهما  
القارئ على غير طائل . وربما تهافت التكرار الى التقرير  
الصريح :

يا ظليّ الممتدّ ، يا ميلاد عمري من جديد

وهكذا فإن عبارة القصيدة بدت أشدّ أسراً واحكاماً ممّا  
دونها ، كما ان الصّور بدت ساطعة الألوان ، جديدة المطالع  
والمظاهر ، كما ان الموقف الفكري الانفعالي شطر بالشاعر  
شطر الحياة والوجود ، إلا ان القصيدة جاءت في خلية واحدة  
ومعانٍ مرسومة ، مردومة لم تنمّ الموضوع ولم تنمّ به وقد

تمثل المطلع والنهاية في المعنى كأنَّ المسافة التي اجتازها الشاعر  
بينهما لا طائل من دونها . قال في المطلع :

كان روعي في تربة الظلماء حبة حنطة  
وصداك ماء

وقال في النهاية :

من أي شمس جاء دفؤك ، أي نجم في السماء  
ينسل للقفص الحديد ، فيورق الغد في دمائي .

ولقد تأكلت المقاطع ، وانكسف بعضها ببعض  
الآخر وافترقت من جذعها وربما ابتذلت . ومهما  
يكن ، فإن للسياب فضيلة الموقف الوجودي الذي كف فيه  
عن الوصفية الرومنسية . فالأخطل الصغير يصف ابنته ندى  
فيقرنها بالزهر والاقاح والصباح ، كأنه في باب الغزل المأثور ،  
حاشداً لها جمالات الطبيعة ، عارضاً لجمالها الباهر من دون  
ما ترمز إليه من تجديد العمر وانبعاثه . وفكرة الجمال مأخوذة  
عن أديم الظاهرة العقيم وفقاً لسنة التقليد ، وقد سما عليه السياب  
بالنظرة الوجودية الحضارية وقصّر عنه في نهاية القصيدة إذ أقام  
فيها على تفاوله الحماسي الأرعن ، فيما توشحت قصيدة  
الأخطل بالقنوط وتسربت إليها فجيرة الزمن ونعي المصير ،  
فابصر ابنته الجميلة ، الزاهية في غدها الرهيب وصاح :

... يا ريحانة بين يدي مبدّد

والمبدد هو الزّمن المحيي والمميت في آن معاً . وقد قصّر  
السيّاب عن هذا البعد ولها وزها في معاناته الطرّبة لولادة ابن  
له ... يناديه في الظلام ، فلا يفطن أن ما دون ذلك من هاوية  
تفغر فم العدم والزوال والانقراض . ولو انتهى السيّاب إلى  
مثل نهاية الأخطل أو لو وقف الأخطل موقف السيّاب في متن  
القصيدة لتكاملت التجربة ولأوفت إلى أقص غايتها . إلا ان  
السيّاب اوقفها ووقف بها عند بدايتها أو عند حدود الفرح  
والتفاؤل وهما قيمتان زائفتان ، مغررتان في الوجود .

وربما وفق السيّاب إلى تمثيل مشهد الهرولة في المقطع الأخير  
بصيغة العبارة دون ان يكفّ عن الغلو :

والموت يركض في شوارعها ويهتف يا نيام

هبّوا فقد ولد الظلام

وان المسيح .. أنا . السّلام

والنّار تصرخ يا ورود تفتحي ولد الرّبيع

وانا الفرات ، ويا شموع

رشي ضريح البعل بالدم والهباب وبالشحوب

ولعلّ القسم الأول من « انشودة المطر » يجمع شتاتاً من  
القصائد ، تتباين موضوعاتها ومستوياتها . فبعد تجربة الغربة  
والوطن وفرح البعث بالولادة ، وهما موضوعان منفصلان  
تقع قصيدة « اغنية في شهر آب » وهي ذات إيقاع متسارع ،

وعبارة رشيقة توشحها بعض الصور الجديدة ، الا انها لا تنهض  
إلى مستوى ابداعي يوثر فينوّه به ، أما قصيدة « غارسيا لوركا »  
حيث احتشدت الصور والرموز وتكاثفت ، فان لها شأنًا آخر :

في قلبه تنور  
النار فيه تطعم الجياع  
والماء من جحيمه يفور  
طوفانه يطهر الأرض من الشرور

وهذه الصور ليست جديدة بل مجدّدة ، إذا امعنت فيها  
وجدتها في غاية البداهة بالرغم من تلبّسها وشاح اللبس  
والغموض ظاهراً . التنور هو الثورة التي يحدث لها في وجدان  
لوركا ، وقد انطلق السيّاب من هذه الفكرة فاقترضت عليه سائر  
التأويل التي اغتصبها اغتصاباً بما يناقض واقع الأشياء . هذه النار تولّد  
الماء بالرغم من تناقضهما وتعني أحدهما بالآخر في الوجود .  
فكيف تولّد النار ماءً وهي تزول به ؟ ان المعنى يسوق الشاعر  
إلى هذه الحارقة لينمي به الخير والخصب للثورة . النار هي  
للدّمار وإزالة أطلال الحياة والتقاليد والماء رمز الحياة الجديدة  
النامية المزدهرة الخارجة من رحم الثورة . والسيّاب لا يحفل  
بالتناقض الواقعي ما دام يعثر له على مبرّر نفسيّ : « الماء من  
جحيمه يفور » وفي سنة الأشياء ان اللّظى يفور من الجحيم ،  
والسيّاب يدع الماء يفور بحيث يستحيل إلى طوفان يغسل الأرض  
ويبعث فيها الخصب . ولست تدري ، من بعد ، إذا كانت

هذه الأقوال تستقيم في منطق النفس بل في ذائقها ، ويخيل اليك ان الشاعر يحبو حبواً في كناياته ورموزه وانه مجهد ، متعثر ينؤ بحمله . ثم تراه ينسج له شراعاً من اللّظى ومن المطر ومن شرر العيون وثدي الأمهات ومدى تقطع الثمر وسرر الأطفال . وهذا الشتات المتنافر ينطوي على وحدة في نفس الشاعر ، مترجحة بين الثورة والسّعادة ، أي بين النار والماء ، كما جاء في المطلع . فالمطر وثدي النساء ومدى القابلات أو التي تقطع الثمر هي تكرار لرمز الماء والخير والعيون التي تقدح الشرر ومدى الغزاة هي تكرار للنار . وانك لتقع على نوع من الإحالة فيما بين هذه الصّور إذ يتعدّر عليك ان تتمثّل الشراع الذي ينسج من الاثداء والمدى ، ويظل يُخَيّل إليك أنها صور مصطنعة ، مغتصبة ، افتراضية الّف الشاعر بينها تأليفاً وهي ليست منسجمة او متألّفة في حقيقة الواقع . الا أن الجدّة تطفو أبداً من تلك الصّور قاطعة كل صلة برحم الصّور القديمة الماثورة :

شراعه النديّ كالقمر  
شراعه القوي كالحجر  
شراعه السّريع مثل لمحة البصر  
شراعه الأخضر كالربيع  
الأحمر الأخضر من نجيع

وهذه الصّور كالتّي تقدّمتمها تؤلف بين الرقّة والقسوة

رقة الندى وخضرة الربيع وقسوة الحجر وصلابته ، رامزاً الى عناده وقسوته في الثورة لخير الانسانية وسعادتها . ولعلّ الشعر لا يؤخذ بمثل هذا التفسير إذ يفتقد طعم الإيحاء وقدرة التأثير والبث ، وكأننا نحيل القصيدة إلى اشلائها . ذاك ان صورة السيّاب تدلهم بما يفوق العقل ويعميه ويخدّره ويدعه مستسلماً ، فهي تنبؤ عن سياق المنطق وأساليبه الظاهرة ، الا ان العقل يستولي عليها ، في النهاية ، ويُخرّجها ، وهو يأنف من العمل الذي يعثر بها . وربما خرجت عن هذا السياق الصور الأخيرة لاتسامها بسمّة البداهة والعفوية :

كأنه زورق طفل مزّق الكتاب  
يملاً فيه بالزوارق النهر  
كأنه شراع كولبس في العباب  
كأنه القدر

وهذه القصيدة تُلّفى في رصيدها الأخير كقصيدة « مرعى غيلان » ذات فكرة واحدة ، ثابتة متكررة تنعدّل وتتبدل فيها حلل الصّور ، فكأن عبقرية الشعر لدى السيّاب هي عبقرية الصّورة المستمدّة من معاناته لبعض مظاهر الوجود معاناة وجوديّة .

وترد قصيدة « تعميم » وكأنها تعبير عن يأس الشّاعر من الحضارة كأنّ الإنسان يدور على ذاته ويدوم فيها ويكاد لا يتحرّر من ربة التوحّش والبداهة ، يتوهم أنه خرج إلى

النُّور فيما هو لا يزال يخبُط في ظلام نفسه وظلام حياته :

حين يذُر النُّور  
— يلقي به التَّنُّور —

عن وجهك الظلماء  
ويهمس الدِّيَّجور  
آهاته السَّمراء

على محيّاك  
تَهْجِس عيناك بكلِّ حزنِ الدُّهور  
وكل أعيادها :

أفراح ميلادها وغمغمات النُّدور  
وزهرها والخُمُور

فالشاعر يتحدث عن المرأة ، ظاهراً ، والحياة ، ضمناً ،  
ونور التَّنُّور كناية عن فرح الانسان بالرزق والتحرُّر والتقدُّم  
في تأمين خبز الحياة ، أما الدِّيَّجور فهو رمز لقوى الطبيعة التي  
يقع الانسان بين براثنها ، دون ان يكون له فكاك منها . نور  
التَّنُّور هو التقدُّم والانتصار على حاجات النفس والجسد ،  
والدِّيَّجور هو البداوة حيث كان المرء يتحبط بمصيره في قبضة  
عناصر الكون المهلكة . الا ان للبداوة المتجهمة ، المتردية في  
هاوية ذاتها نوعاً من الأفراح ، أفراح الولادة والعبادة الغامضة  
حيث كانت تقدِّم فيها النُّدور وتحتسى الخُمور ، لأنها السعادة  
الصِّماء ، السعادة الغريزية حيث يحيا الانسان الحياة ولا يتفكّر

بها . إلا ان الشاعر يبدو يائساً من مصير الخير والتقدم فيحن  
إلى الظلام ويتمنى أن يطفأ تنور الحضارة ويعمّ الاملاق ويفتقد  
الرّزق لأن نار التنور هي النار القديمة التي كان يفزع بها  
الانسان الوحوش أو التي كان يهلك بها سواه . وهكذا تتساوى  
بداية البداوة ونهاية الحضارة في القسوة والتوحش :

ولنطفئ التنور  
وندفن الخبز فيه  
كي لا تعيد الصخور  
اسطورة للنار ظلت تدور  
حتى غدا أول ما فيما آخر ما فينا

وإذا ما أقام الانسان على غيّه وبطشه واستباحة الحق بالقوة،  
فأن السماء حريّة أن ترجمه بالنيران والصخور ، كما جرى  
لابناء سدوم وعمورة. إنه الانسان الدائم المتقدّم عبر الزّمن،  
هو الإنسان القديم ذاته ولاخلاص للإنسان ولا تقدّم ولا  
تحرّر من قبضة الجهل والغرائز . وتجربة هذه القصيدة تنقّص  
فرح البعث والولادة الذي تغنى به في قصيدة غيلان ، ولا  
ضير في ذلك لأنّ هذه التجارب هي أحوال ممّا يعترى  
النفس في فرحها وطرحها . وتدنو اليها تجربة « المخبر » بل  
إنها تدنو إلى تجربة حفار القبور الذي يلتمظ بالأشلاء والدّماء  
ويتشهى الخراب والدّمار . وهو إنسانٌ ساديٌّ ، يهجو ذاته

بذاته يواقع الشرَّ والقبح شاعراً يألخزي دون ندم ، كأنه  
يتعمّد ذلك تعمّداً :

أنا ما تشاءُ ، أنا الحقيرُ  
صبّاغ أحذية الغزاةِ وبائع الدّم والضّمير  
للظالمين . أنا الغراب  
يقتات من جثث الفراخ . أنا الدّمارُ .. أنا الخرابُ  
شفة البغيّ أعف من قلبي وأجنحة الدّبابِ  
أنقى وأدفاً من يديّ .. كما تشاءُ ... أنا الحقيرُ

ولم ترى يصف المخبر ذاته بهذا الوصف الزريّ وهل ان الشّاعر  
سناقه هذا المساق وافعل له هذه المعاناة ؟ يخيّل إلي ان المخبر  
نذل يدرك نذالته ويتعمّد الإقامة عليها ، فهو يتمرّع في حماته  
برضا وساديّة فكانّه ينتقم من الناس بوتر قديم . وإذا كان قد  
نخص بمثل نقمة حفّار القبور ، فإنه لا يرجّح ولا يتنازع بل  
تراه مقيماً على نذالته كيقين أوفي اليه بلا تردد . وتراه يهجو  
ذاته ويقذع فيها كأنّها تساوت بالنسبة اليه القيم لا يطرح للذل  
ولا يفرح لعزّ وكرامة ، لا يؤمن بقوميّة أو وطنيّة ولا يجزع  
لحياته ، إنه الانسان الذي اجتاز أزمة الضمير ، فتحرّر من  
عقدة الوفاء والإخلاص ، لا تدميه نعوت الحقارة ولا تغويه نعوت  
الطهارة ، فهو يقرّ بحقارته ، الا انه ضرب من الإقرار الساخر  
المتماجن على أولئك اللّذين ما زالت تغرّر بهم الألفاظ  
والنعوت والقيم التي لا جدوى منها . ولعلّ قوله : « أنا

الحقير» ينطوي على تسفيه لمن ينعته مثل هذا النعت ، فكأنه ينعته بالغباء والبلاهة والمثالية الخرقاء ، ويتزعج ، من ثمة ، الى تمثيل الفكرة بالصورة المزرية : « صباغ أحذية الغزاة » كناية عن تطوعه وتذللّه بين أيديهم ، وهو فاقد لكرامته في أبناء وطنه وفي أسياده الذين يرتزق منهم ، عبد ذليل في قومه وفي أعدائهم ، يمسح أحذيتهم أي أنه يخدم فيهم أخطأ غاياتهم لأن من يتطوع لمسح حذاء الفاتح العدو يستسلم له بكل حقارة . ومسح الأحذية يوحي ، ثمة ، بما لا يحد من معاني الذلّ كأن الخائن الحقود يمتطي كل موبقة لينال مأربه . يقبل حيث يحجم الآخرون ويستسهل ما يعسر عليهم إذ خلع وفاق الأخلاق ولم يعد يروعه الدّم أو يوقعه الضمير في شرك التردد . وإذا كانت الحقارة مقتصرة رذيلتها عليه ، فإن لعمالته وجهاً آخرأ فاجعاً لا يأنف فيه من الايقاع بالضحايا وسفك الدّماء؛ فهو كحفار القبور لا يحيا إلا بموت الآخرين . فهو غراب آدمي يقتات من الجثث والاشلاء . المخبر ينعت ذاته بمثل نعوت إبليس ، الوحش الصّامت الهاديء بلا أنياب أو انه أحال ذكائه وعقله إلى أنياب مكتومة يمزّق بها أجساد الآخرين ويفترسهم بسواه اقتراساً غير منظور . وكما يطرب المرء العاقل بال عمران والبناء فإن المخبر يفرح بالحراب والدمار لأن احداث الشر تسعده وتثريه . لقد تقمصت فيه رُوح الشرّ المطلق ، يعانقه بمثل شفة البغي . إنه حفار آخر للقبور ، لا يقيم في الجبّانة ولا يدفن الموتى الذين

أميتوا ، بل إنه يتسبب بموتهم ، إنه قاتل فيما اقتصر حفار  
القبور على مواراة من أصابهم الموت أو على تمني هلاكهم  
وإبادتهم . المخبر يحترف القتل والحفّار الدفن وهذا الذلّ  
المعصوم من التردد أورثه الحقد وشهوة الانتقام ، يلذّه ان يُلقي  
شباكه على ضحيته ، ان ينسج لها كفنها بصمت وخفوت ومكر ،  
لا قبل للضحية بأن تستر عنه لأن دمه يشعر بها :

وتقول أصبح لا يراني بيد ان دمي يراك  
إني أحسّك في الهواء وفي عيون القارئ .

إلا ان القصيدة تنبو ، من ثمة ، بالالتزاميّة الطافية على  
أديم التجربة وتتبدّل نبرة المخبر بمثل نبرة الشائر ، يصف  
ثورة الجزائرين وصف المؤمن بها ، الملتزم لها ، فيشعر انها  
تنسج أكفان الطغاة وهذا الصوت هو صوت السيّاب المقحم على  
سياق التجربة ، نفث فيه من حماسه وغلوائه وانطق المخبر  
بغير صوته مما جعل خلية القصيدة تنشق وتنقسم :

لم يقرأون ؟ لأن تونس تستفيق على النضال  
ولأن ثوار الجزائر ينسجون من الرمال  
ومن العواصف والسيول ومن لهاث الجائعين  
كفن الطغاة ؟ وما تزال قذائف المتطوّعين  
يصفرون في غسق القنال ؟

فهل ان هذا هو حديث المخبر الذي نعت ذاته في المطلع

بالحقارة ومسح أحذية الغزاة وبيع الدم والضمير ؟ إنها آفة  
الالتزامية أو آفة الهذيان التي يتردى فيها السيّاب عندما يطفر به  
الانفعال وتحمّد فيه العاقلة ، فلا يوازن اللاّحق بالسّابق ،  
مسفّها أجزاء القصيدة ، بعضاً ببعض ، مزوراً شخصيّة المخبر  
بما يوافق دعوته . ومهما حاولت أن تفني في ذلك الكلام  
لتحرّجه تخريج الهزء والسخرية لا يتأتّى لك ذلك وتوقن ان  
الصوت تعدّل وتبدّل وان حماس السيّاب غرّر به وأزجى  
القصيدة في غير مساقها . ولا يزال السيّاب يغضب المظاهر  
على غير دلالتها بوثق ذهنيّ مفتعل ، فكأنه يسيّر الأشياء  
ويخرجّها تخريجاً افتراضياً . فكيف ينسج الكفن  
من الرّمال والعواصف ولهاث الجائعين ؟ إن مؤدي المعنى لا يفوتنا  
وهو ان الجزائريين يعتصمون بالرّمال في صحرائهم وعواصفها  
وغضب الجائعين ليقتلوا المحتلّين . ولعلّه ينوّه في ذلك بأحداث  
واقعية ، الا ان التعبير المجازي : « نسج الأكفان » بدا بلا  
طائل لأنه لا يتصف بالحدسيّة التي تقنع بذاتها ولا بالمنطق  
المكتوم الذي يوازن المجاز وينيط به قدرة الاقناع . وهذه  
المدائرة الذهنية التي كدّ بها والشروح والتفاصيل التي اقتضيت  
عليه تفتضح حينئذ النظم الفاقد البداة والرويا . ولو انه  
شطر مباشرة إلى ذكر الكفن وخلّى للقارئ ان يتمثله بذاته  
وأشاح عن ذكر الرّمال والعواصف ولهاث الجائعين  
لاستقام له نوع من البداة في التعبير ولنجا من الذهنية التفسيرية

التي ترهق بعض صوره بالتأويل والتعاليل . ولا بدع في القول  
أن السيّاب يستولي على تجربته السياسيّة من الخارج ، ويختزن  
معلومات في ذاكرته لا يهنأ له بال حتّى يجد السبيل إلى إقحامها  
على التجربة ، غير متنبّه إلى الإفتعال والتعمّل ، بل التناقض  
المزري الذي يهدم ما سبق له ان ابتناه. إن بناء القصيدة في شعر  
السيّاب يظلّ متقلّلاً ، مهزوزاً ، بل منشقاً على ذاته . وهكذا  
لا يعود المخبر يعثر على صوته إلا بقوله :

سيعلمون من اللّذي هو في ضلال  
ولأينا حدأ القبور ..  
لأينا ..

نهض الحقير وسأقتفيه فما يفرّ سأقتفيه إلى السّعير .

إنه الذئب أو الثعلب اللّذي يطارد طريدته ، يقتفي أثرها  
كالظّل. وهنا يشعر ، فجأة ، بقوّته ، بقدرته على الايذاء والقتل  
والإيقاع بالآخرين ، هذه القدرة تسمح عنه آثار الذلّ والمسكنة  
فينتصب كالمارد الجبار من قمقم حقارته :

لكنّما أنا ما أريد .. أنا القويّ ، أنا القدير  
أنا حامل الأغلال في نفسي ... أقيد من أشاء  
بمثلهن من الحديد واستيح من الحدود  
ومن الجباه اعزّهن . أنا المصير ، أنا القضاء

لقد انتفخت أوداجه بقوّته المكتومة ، بسلطته الخفيّة حتى

خيل اليه انه القضاء والقدر . إلا أن حديثه بدا فاقد البداهة الشعرية ، أيضاً ، إذ تعتمد فيه التعليل والتأويل حين وحد بين قيود نفسه والقيود التي يوثق بها الآخرين . وفضيلة السياب اقتصرت ، ثمة ، على قدرته في توليد المعاني وتخريجها على غرار أبي تمام ، لا تحلس له حدساً ولا تنثال عليه بل انه يدركها من أمعانه في التفكير بالموضوع . وهذه الذهنية تؤكد ما ذهبنا اليه من أنه ينتظم معارف يعرفها في حالة من الحماس والانفعال ، فيوهم ويتوهم أنه أدرك مكان الموضوع وانه أوفى منه إلى ما لا قبل لسواه به ، فإذا هو يموه الواضح ويستتر الظاهر ويولد معنى ثانياً وثالثاً من معنى مبذول متداول . وقد كانت آية المعنى هنا في الوثاق الذهني البديعي المتعمد الذي فتق به الشاعر فيما بين قيود النفس وقيود اليدين .

إلا ان المخبر المتماذي ، المتعظم بذاته يرتبك ويتبدد فيما بعد ، إذ تمتثل له حقارته ، فجأة ، ويشعر بيأس عميم وان الدم على يديه وفي أذنيه وعينه وفمه ، ويأنف حيناً ، من حياته ثم يعظ ذاته بذاته ويتخذ بنفسه ، متوهماً ان عظم الآثام يعفي على الضمير وان كثرة الجرائم تخفف من وطأتها على النفس :

اثقل ضميرك بالآثام ، فلا يجاسبك الضمير  
وانس الجريمة بالجريمة والضحية بالضحايا  
لا تمسح الدم عن يدك ، فلا تراه وتستطير

لفرط رعبك أو لفرط أساك ... واحتضن الخطايا  
بأشد ما وسع احتضان تنج من وخز الخطايا

ومع ان هذا المقطع لا يعدو الأفكار شبه الصريحة ، فهو  
أكثر بداهة واصدق حدساً من التأويل والتعاويد السابقة إذ  
مثل فيه ضوء الخير الخافت في النفس أو رمة الأخير ورغبته  
في القيام على ضلاله السادر ، المتعظم كل يوم ليقتل وعي  
الخطيئة ويخدّر ضميرها وينجو من عقابها . وهذه القصيدة  
بخلاف القصائد السابقة ذات نمو وتطور لا تتردد على فكرة  
واحدة ، ثابتة . فالمخبر بدا في هذا المقطع بحالة نفسية تباين  
نذاته في المقطع الأول وعتوه في المقطع الثاني . لقد استفاقت  
انسانيته ، وتطورت نفسه تحت وطأة الأحداث ، فبدا معذباً ،  
يغافل ضميره وعذابه ، فكان الضمير هو صنو النفس ، لا يموت  
إلا بموتها . والشاعر لم يتول واقع المخبر في لحظة نفسية واحدة  
مطلقة ، بل في لحظات ومواقف متعددة ، فاستكمل تجربته  
وتنامى بها حتى أوفى به إلى حالة الرعب والتعفّر بالصغار  
ولعنة الذات :

إني سأحيا .. لا رجاء ولا نزوع  
لا شيء غير الرعب والقلق الممض على المصير  
ساء المصير .. ربّاه ان الموت أهون من ترقبه المرير  
ساء المصير .. لم كنت أحقر ما يكون عليه انسان حقير .

ومجمل القول في هذه القصيدة ان النعوت المباشرة غلبت عليها مع قليل من الصور العصبية وانها سهت عن ذاتها ، حيناً ، وانه حاول ان يلج إلى نفس المخبر من الدّاخل فيمثل طمأنينته الزّائفة التي يُوهم بها نفسه ونخلوده إلى يقين الصّغار ، إذا به يزداد بوساً بازدياده ذلاًّ وعمالةً ، وإذا هو قوَّاد ضعيف ، مطمئن خائف ، ينسج للآخرين شباك الخوف والرعب ويقع من ذاته بما هو أدهى منها . فلا قبل للإنسان بأن يسقط القيم دون أن يسقط وينهار بها ، وإذا ما توهم انه ينال سعادة من دونها يلقي ذاته متردياً في أعماق البؤس منها . والتعاسة تلازم الشرّ والهوان واحتمال صليب الشهادة أجدى من الأنسياق في حماة الخيانة . أما من ناحية الاسلوب فليس لهذه القصيدة تقنية خاصة بها . الا ما استطال به التشبيه حيناً بالتفسير والتفصيل :

في البدء لم أكن في الصراع سوى أجير  
كالبائعات حليهنّ ، كما تؤجر للبكاء  
ولندب موتى غير موتاهن في الهند النساء ...

ولمثل هذا التشبيه طعم الذهنيّة والتعمّل والمعرفة الواعية والمقارنة ، فإذا أضفنا اليها عامل التقصّي والتعمّد في استخراج استخراج المعاني والعتور على براءات ذهنية لها كتعليله لنسج أكفان المستعمر أو لنسج شراك المجاهد وكفنه في قوله :

لكنّ لي من مقلتيّ إذا تتبعنا خطاك  
وتقرّنا قسّات وجهك وارتعاشك ابرتين

ستسجان لك الشراك  
وحواشي الكفن الملتخ بالدماء

فهذه صورة تفصيلية برهانية ، افتراضية ، جاري فيها  
الشاعر مقتضيات الإيضاح النثري وافتعل صورة الشراك والكفن  
بتحويله العين إلى إبرة ناسجة في مجاز مجاني ، تأويلي ، فاقد  
البداهة . بخلاف ذلك عندما تنثال عليه الصورة البريئة العفوية  
الدانية :

في البدء كان يُطيف بي شبح يقال له الضمير  
أنا منه مثل اللص يسمع وقع أقدام الحفير

إنه لصّ الخيانة الذي يترصده الضمير ، بل إنه اللص  
والحارس في آن معاً ، بعضه منشق على البعض الآخر ومهزوم  
به . الا ان التعاويد الذهنية تعاوده إذ يقول :

شبح تنفّس ثم مات  
واللص عاد هو الحفير

فالسحاب هو أبو تمام ينحني على موضوعه متنكراً متأملاً  
متعابثاً بالمعاني ، مولّداً إيّاها ، بعضاً من بعض ، إلا أنه  
يظل أشدّ حماساً منه لأنه يحشد الانفعالات حشداً  
ويضفر لها المعاني والتأويل . وربما اتشح حيناً بمثل وشاح حفار  
القبور إذ يبدو مغموماً مهموماً بهموم الرزق والعيش ، فكأن  
الذل ليس بنفسه بل انه اقتضي عليه كالحفار بضرورة الرزق

والخوف من شبح الغد والعوز ، فيحاول ان يحيا بموت الآخرين  
دون ان يتحرّر من الشعور بالنكد والقلق ، فيعذل نفسه بل  
يطمئنّها دون ان تجد سبيلا ال الطمأنينة :

سحقاً لهذا الكون أجمع وليحلّ به الدمار  
مالي وما للنّاس . لست أبا لكل الجائعين  
واريد أن أروي وأشبع من طوى الآخرين  
فلينزّلوا بي ما استطاعوا من سباب واحتقار

وهكذا فان عالم السباب هو عالم الحتميّة اليائسة ، أناس  
مسيّرون بأقدار البؤس من نفوسهم ومن الحياة ، بعضهم  
يحترف البغاء والبعض الآخر دفن الموتى وفئة أخرى الأخبار  
والتجسس لتنال لقمتها مغموسة بالدم ومنغصة بالندم والألم  
والتبكيت . فليس ثمة من تباين بين المومس والحفار والمخبر ،  
الا في المهنة . وهم ، جميعاً ، رمز للانسان الذي وجد عالماً بلا  
رحمة ولا الفة ، فيجد ذاته ، فجأة ، كالوحش القديم لا قبل  
له بالاغتذاء إلا من لحوم الآخرين والارتواء إلا من  
دمائهم ، متنكراً للقيم ، متجرّأ بها تجارة توهمه بالربح وتنزل  
به افدح خسارة . اولا تراءى لنا صورة السيّاب ذاته معكوسة  
في بؤس الآخرين ومآسيتهم . إنها لقمة العيش التي يدأب من  
دونها وهي تهرب من دونه ، هم الرزق الذي يرهقه مثل  
أبطال قصائده واذا ما اعتصم وتماسك فانهم انهاروا وأكلوا  
من لحومهم فيما توهموا أنهم يفترسون الآخرين . وكما حصدت

المومس الموت والحفّار الجنون ، فان المخبر يحصد القلق والرّعب . واني للمرء ان يكسب رزقه في هذا العالم او هذه الحضارة دون ان يبيع ضميره وشرفه او انسانيته . فالمومس والحفّار والمخبر هم ضحايا نفوسهم بقدر ما هم ضحايا المجتمع الذي يفترس ابناءه كاهراً . فالسيّاب لا ينعي على الحضارة مباشرة ولا يتّهمها بالخطب والمواعظ كجبران بل يشير اليها اشارة مبهمه واضحه من خلال المصائر الهالكة في ساحها والعذاب الذي يشعل قنديله الدّامي في نفوس ارادت ان تحيا وتهنأ في احضانها فاذا هي تداس بين أقدامها وتموت بصمت لا يشعر او يحفل بها الآخرون . واذا كان الغضب قد صحب الشاعر في حديثه عن المخبر في مطلع القصيدة ، فان غضبه استحال الى رحمة في النهاية ، بعد ان سقط ، عن ذلك المخبر المسكين قناع الجبروت وانشقت أضلّاعه عن أحشاء دامية ، نازقة . وربما دنت الى مثل ذلك تجربة السيّاب في القصيدة الأولى « غريب على الخليج » فهولا يتردّى بها في حمأة البغاء كالمومس ولا في شهوة الموت كالحفّار ولا ولا يتّجر بالأرواح كالمخبر لكنه يعاني مثلهم هم الرزق والمال ويستسلم لقدره المخدول فيه . والشعر ، من بعد ، هو نوع من التقمص النفسي تنخلع به نفس الشاعر على نفوس الآخرين بوعي أو بلا وعي منه ، فكأنه يمتدحهم او يتعدد بهم . وعالم السيّاب هو عالم مستحيل لا قبل للحيّ بأن يحيا فيه

بكرامته ، يستعطي كالمستول حيناً ، او يبيع جسده أو ضميره  
لينال لقمة تنحدر الى جوفه كالشفار . وليست قصيدة «التعقيم»  
سوى ذروة لهذا اليقين الفاجع حيث تمنى ان يدفن الخبز في  
التنور ويحرق الظلام لان الحضارة لم تقتل الوحش  
القديم ، بل عادت به في نهاية مطافها بعد ان زودته بالوعي  
وعقدة الخطيئة والذنب . الانسان المتحضر هو البدائي لكنه  
اكثر وعياً اي فاجعة تلتف عليه حبال نفسه والأحداث  
كالأفاعي السامة . فأية حضارة هي تلك التي تكره المرأة على  
الارتزاق بجسدها والتدليل عليه في سوق الجنس ، تباع أصلها  
وكرامتها وتحرق بها خطوط العمى والموت والناس من حولها  
لاهنون والمجتمع يعدو في مسيره كقطيع من البهائم المدفوعة  
بغرائرها . وبالرغم من التقدم الموهوم ، ما زال الانسان وحيداً  
اعزل أمام قدره ينظر اليه الآخرون ويتولون حتى يرتمي  
جثته هامدة في ساح الصراع والهزيمة . ومن هنا كانت تجربة  
الفرح والبعث في قصيدة « غيلان » يتيمة ، مقفلة محبوسة في  
إطارها لأنها لا تعدو لحظة من النشوة المغررة تغافل بها الشاعر  
عن البؤس العميم الذي يحرق بالكون كالسور العظيم . ومن  
هنا نفهم هزءه بتلك المرأة المترفة في قصيدة « أغنية في شهر  
آب » وقد كفاها المال كل هم فجعلت ترتعي من اعراض  
الناس ، منتظرة قدوم الرجل ليوافقها . هذه المرأة هي من  
العالم الآخر ، من عالم يباين عالم المومس والحفار والمخبر ،

من مجتمع متخم تكسى فيه الأجياد بالفراء بدلاً من  
الأسمال :

وعلى الأكتاف فراء  
الذئب يدثر إنسانه ...

الانسان المتخم هو الذئب والسيّاب وامثاله من المومسات  
وحفاري القبور والمخبرين هم الضحايا الذين تتلمظ بهم  
أشداقه . وربما اوفت هذه التجربة الى أوجها في قصيدة «عرس  
في القرية» حيث يشتري صاحب القصر والمال صبيّة الجمال  
والبراءة ويتترعها من بين انرابها الذين يعايشونها لأن المال هو  
سيد هذا المجتمع الفاسق ينال به المرء ما يريد ، هازئاً بالقيم  
وقداسة العواطف .

ولهذه القصيدة مقدّمة تطول او تقصر كالقصائد المطولة  
الأولى ، وصف بها الطبيعة ، اي البيئة المادية التي تجري فيها  
الأحداث ، وفقاً لبقايا رومانية ما زالت ترسّب في  
وجدان الشاعر . الا أنها ليست المقدّمة الوصفية التي تغشى  
المظاهر وتجهض بالغلو والافتراضات المشبعة بالخيال الخاوي  
والترهات ، بل إنها مقدّمة مشبعة بالأحاسيس الوجودية المرتبطة  
بمصير الكدح الحصب وعناصر الطبيعة وعلاقتها برزق الانسان  
وفرحة وتعاسته :

مثلما تنفض الريح ذرّ الغبار  
عن جناح الفراشة مات النهار  
النهار الطويل  
فاحصدوا يا رفاقي ، فلم يبق إلا القليل  
كان نقر الدّرابك منذ الأصيل  
يتساقط مثل الثّمار  
من رياح تهوّم بين النّخيل  
يتساقط مثل الدّموع  
أو كمثل الشرار  
إنها ليلة العرس بعد انتظار

وبيّن ان الشّاعر ما زال يتحرّى عن التشبيه الجديد حيث  
يتلمّس الجوانب الهاربة من مظاهر الطبيعة . وذرّ النّضار عن  
جناح الفراشة إشارة الى اصفرار الغروب والى هروب الزمن  
في آن معاً ، وذكر الفراشة ذات الجناح المهيض الواهي يجسّد  
زواليّة الغروب ، إلا ان الشاعر يردف بأنه نهار طويل ،  
لأنه نهار التعب والكفاح . وبذلك ينبو ذكر الفراشة ويتضاءل  
المشبه به عن المشبّه ، فكأن السيّاب شغف بالحدّة والطرافة  
دون تنبّه لضآلة الدّلالة وعجزها عن النهوض بمستوى التشبيه.  
أوليس ذكر الفراشة في هذا الشحوب العاطفي ينمّ عن  
مشهد رومنسيٍّ مأثور ؟ إن بنائيّة القصيدة ، في شعر السيّاب  
لا يزال مشوباً ، يطأه وطئاً بالغواية الخارجية والتشبيه المقتضرة

غايته على ذاته والطرب لاقتناص العلاقات المترفة بين مظاهر الوجود . إلا أن ذكر الحصاد في هذا المقام يوحي بجانب من الأزمة المزمعة ، انهم الكادحون الذين يكسبون رزقهم بعرق الجبين وقهر الجسد . وقد أسقط التعب أجساد هؤلاء ، فجعل بعضهم يستحث البعض الآخر على الصبر لأن نهار العمل يوشك أن ينتهي . ومشكلة الرزق الماثلة ، ثمة ، كانت ماثلة في معظم شعره من قبل ، إلا أنها متصفة بالحلال ، لا زنى فيها ولا شهوة دمار لا اتجار بالأرواح وهي مصحوبة بالتعب في الجسد من دون تبيكيت الضمير . ومن ثم يطالنا وجه آخر للأزمة ، لأن وقع الدرابك يعلن عن عرس في القرية وتمثيل العرس بهذه الصورة يوحي به إيحاء فولكلورياً جميلاً حيث يعبر الشعب عن فرحه بمثل هذا الايقاع البدائي البريء . إلا أن شغف الشاعر بالتشبيه يلج في سياق القصيدة إذ يقرن وقع الدرابك بوقع الثمار عندما تهب الرياح في التخيل . وذكر الثمار يتآلف وذكر الحصاد لأنه مستفاد من واقع البيئة والتجربة . إلا ان وجه المماثلة بين وقع الثمار والدرابك لا يشخص للذهن ، فكان المماثلة نفسية أكثر مما هي حسية . انه وجه الفرحة . للثمر في نفس الفلاح مثل وقع النقف في الموسيقى لأنه مرتبط بكسب الرزق ونشوة العيش . الا ان نفوس أبناء الريف مفعمة بالأسى والألم ، الطرب يثير أطراحها فيما يثير أفراحها ، كأن للفرح والطرح

اهاباً واحداً ، الفرح يثير الشعور بالوجد والافتقاد ، افتقاد  
الذين هاجروا او ارتحلوا او الذين أصابتهم مآس جلّى . لهذا  
خيل للشاعر أن في وقع الدّرابك مثل الدّموع ، بل ان  
الدّموع لتساقط به . ولسنا نعلم الوجه النفسي في المقارنة  
بينه وبين الشّرار ، هل ان القافية اقتضت ذلك عليه ام أن  
فيه تعبيراً عن سرعة الانقطاع والنقف ؟

ومهما يكن ، فإن للسيّاب شغفاً خاصاً بالتشبيه يحشده ويفصّل  
فيه او يلمح إليه متّصلاً بمحتمة التجربة حيناً ، او نابياً وخارجاً  
حيناً آخر كأنه له غاية جمالية خاصة به او انه يتبارى فيه  
مباراة غامضة على ذاته او على الشعراء الآخرين . ولعلّ  
الإشارة الى الدّموع والشّرار افصح عن الحزن والثورة في  
نفس ذلك الفلاح الكادح الذي هجرته حبيبته الرّيفية لتقرن  
بصيرفيّ من المدينة :

مات حبّ قديم ومات النهار  
مثلما تطفئ الرياح ضوءَ الشموع  
الشموع .... الشموع  
مثل حقل من القمح عند المساء  
من ثغور العذارى تعبّ الهواء

ولقد نزع الشاعر من جديد الى التشبيه المقعم بالرومنسيّة  
لأن شعراءها اسرفوا بذكر الشموع اسرافهم بذكر الفراشة.

وقد ولد التشبيه تشبيهاً آخر مثل به انطفاء الشموع بلهات العذارى . والقصيدة ما زالت تنمو نمواً استطرادياً وتتماجن حول الموضوع لأن جدّة التشبيه تغرّر بالشاعر فضلاً عن القارئ وتحدّعهما . وما دامت القصيدة الزاميّة فلا بدّ للأحكام الوطنية من أن تصحبها أو ان تعترض فيها :

يا رفاقي سترنو إلينا نوار  
من عل في احتقار  
زهّدتها حفنة من نضار  
خاتم أو سوار وقصر مشيد  
من عظام العبيد  
وهي يا رب من هؤلاء العبيد .

وهذا الصوت هو ، ظاهراً ، صوت الفلاح ، الا أنه هو صوت السيّاب نُسب إليه أو انطلق من فمه . وربما ذكر الفلاح أمر النضار والسّوار وما إليهما ، الا ان الشاعر هو الذي ابتنى قصر الثري من عظام العبيد ونما تلك العروس البائسة إلى مصاف العبيد . والبيت الأخير يمثل نموذجاً للشعر الالتزامي حيث يقيّم الشاعر الأحداث بأحكام الحرية والعبودية والكرامة والذلّ والشعر لا يسيغ الأحكام وبخاصة ما كانت منها صريحة . وهذه آفة تكدي على الشعر غاية الإكداء وتعطلّه وتحيله الى نثر مقيت . ومن ثمة تنبهي ازمة

الرّزق من جديد ، وهي أشبه بظل يحبو ويتجرّر إثر قصائد  
السيّاب أو انه يقيم في قلبها كالدّاء الملازم :

ولو أننا وآباءنا الأولين  
قد كدحنا طوال السنين  
وادرنا - على جوع أطفالنا الجائعين -  
ما اكتسبناه في كدنا من نقود  
ما اشترينا لها خاتماً أو سواراً

وإذا ما تجاوزنا عن الأفكار التصريحيّة الاعتراسيّة : «على  
جوع أطفالنا الجائعين» لو وقفنا على جانب من البؤس والظلم  
الاجتماعيين ، حيث يكفي بعض القوم هموم الرزق وطلب  
العيش ويغدو أقصى همّهم اقتناء الحليّ والحجارة الكريمة  
بأثمان تبلغ أضعاف ما يجنيه عامل بئس في عمره الطويل .  
بعض القوم همّهم جمع الآلىء والبعض الآخر همّهم تحصيل  
لقمة العيش الدّائمة ؛ فأية عدالة انسانيّة تميز هذا الاملاق  
وتلك التّخمة وأيّة قيمة للكفاح البشري ما دام يذهب سدى  
وهباءً ، لا يمنع عن فقر ولا يخفّف من بطر ؟ فخاتم الماس  
هو رمز للظلم الاجتماعي المطلق حيث تحلّ الصدفة والحظوظ  
والارث والتجارة محلّ الكفاح ، بل انها لتستبيحه وتستثمره  
وتهدره ، خاتم الماس رمز القوّة والمال ، والكدح والضعف هما  
رمز الحقّ . ومع ان وعي الأحكام الاجتماعيّة يطفو على بلحّة  
هذا القول فإنه يتلمّس الوجه الفاجع في المصير الاجتماعي

حيث يبدو جهد الانسان باطلا ، لا يقيه عوزاً ولا يحفظ له كرامةً أو حرمةً . ووجه الالتزام في ذلك كله ان الشاعر يحرّض على هدم نظام المال والارث والقوة حيث يبدو صاحب الكدح الشريف متروكاً لقدره ، لا تُترع منه لقمته وحسب ، بل حبه البريء إذ يغتصب عليه بالمال . وأية قيمة للإنسان في مجتمع يفوق فيه ثمن نخاتم من معدن وحجر ثمن أعمار طويلة لمكافحين ، طيلة أعوام لا حد لها . فالانسان ليس سيّد الوجود بل عبده ، تسمو قيمة الجهاد فيه على قيمة الانسان .

ومن الناحية الفنية ، فإن هذه الفكرة لا تعدو الرأي التقريري وقد أصاب الشاعر فيه الحقيقة لكنه فهمها بفهمه وخلص إليها إليها بذهنه وألقاها عبر هالة من الانفعال والغضب وقيمتها في عمق الفكرة وليس بعمق الصورة وبعد الرؤيا فيها . وها إننا نعثر ، ثانيةً ، على السيّاب وقد احتذى على اسلوب التمعّن والتقصّي الفكري ، كأبي تمام ، وان يكن راود فيه التجربة الاجتماعية . ذاك ان موقف الشاعر الرافض لواقع مجتمعه كان يضيء له عاهاته ويؤدّي له نتائج مبتكرة من المقارنات بين الأحداث والوقائع . وهذا المتزع يبدو اكثراً تكثيفاً فيما يلي :

خاتم ضمّ في ماسه الأزرق  
من رفات الضحايا مئات اللّحود  
اشتراها به الصّيرفي الشقيّ .

فأنت لو وازنت هذه الفكرة في ميزان العقل والواقع  
لانطوت على الاحالة ، إذ كيف تنطوي الماسة الهزيلة على  
مئات اللّحود ؟ الا أنك تفهم هذا المجاز عندما تتحرّى فيه  
وتخرجه تخريجاً عقلياً لأن الشّاعر يعرض النتائج ويغفل  
الأسباب ، معتمداً اسلوب الايجاز الفكري . ومؤدّى ذلك  
أن صاحب الثّراء أكل أتعب آلاف من الكادحين واستولى  
على أعمارهم ليحني مالاّ سادياً ، قاسياً يشترى به ذلك الخاتم  
الماسي . إنه قايين الذي يقتل أخوته ليتزيّن بدمائهم . إنه  
هو الإنسان القديم ذاته ، تعميه غرائز الاثرة والأنانية ، فلا  
يحفل بأرواح الآخرين وأعمارهم ، بل إنه ليلهو بها لهواً  
ويتزيّن بها زينةً . إن السيّاب يدافع ، ثمة ، عن الكفاح البشري  
عن الجهد الانساني الضائع . وذاك الوجه الانساني في تجربته  
يخرج به عن الدّائيّة الباطلة وعن الانفعالات الرومنسيّة  
المجانيّة ليعانق أزمة الانسان المتنازع على صليب الكرامة والفقر ،  
والعالم من حوله يطبق عليه الصّمت والفراغ . وما دامت ماسة  
يفوق ثمنها أضعاف ما يحصله الكادح في عمره ، فان المجتمع  
الذي لا يأنف من هذا الواقع هو مجتمع لا إنسانيّ ، ينبغي هدمه  
واحالته الى انقاض . ومع ان التكثيف الذهني هو الاغلب

على هذه الصورة ، فإنها لا تنبو عن السويّة الفنية لما بث الشاعر  
فيها من عمق المعاناة وصدقها .

وفي مقطع لاحق ترتد النغمة النفسيّة على ذاتها بالصورة  
الرومنسيّة الموحشة ، ولا يزال الرومنسيّون أقدر الشعراء على  
بث الوحشة عبر عناصر الطبيعة :

مثلما تنثر الرّيحُ عند الأصيل\*  
زهرة الجلّنار\*  
أقفر الرّيف لما تولّت نُوار

والرّيف لم يُقفر في حقيقة الواقع ، إثر تولّي تلك الفتاة ،  
وانما هي وحشة من النّفس مبنوثة فيه في تجربة مأثورة تبدو  
فيها المرأة سيّدة الطبيعة وواهبه السعادة والفرح ، جمالها يؤنس  
القرية بكاملها يثير الأحلام والاشواق والنخوة ، حتى إذا  
غابت كأنما غابت بها شمس السعادة . وفي نفس السيّاب يتخذ  
ذلك بعداً آخر ، لان ابتياع تلك المرأة بالمال جعل الشاعر  
يتوهم ان شمس العدل والحكمة غائبة عن هذا العالم الذي  
استحال فيه المال الى وحش يفترس كل قيمة وكل إنسانيّة .

وقد جاءت المقارنة بين نثر الرّيح الجلّنار وابتياع تلك الفتاة  
موحية بانتشار الجمال وتعفّره تحت وطأة القوّة المتلمّظة بالشّهوة .  
وما دام المشهد ريفيّاً فان الشّاعر يستعير مشاهد تماثله  
أو توحى به :

· بالصَّبَابَاتِ يا حَامِلَاتِ الْجَرَارِ  
رَحْنِ واسألنها ، يا نَوَارِ  
هل تصيرين للأجني الدَّخِيلِ  
للذي لا تكادين أن تعرفيه .

وحاملات الجرار هن صواحبها اللواتي نمن فيه وأكلن  
من ترابه وشربن من مائه ونشقن هواءه ، لقد باعت رفقتهن  
وتخلّت عن عذوبة اللفة والمحبة ، وهن يعاتبنها بحقّ الرّيف  
والعشرة والعمر والذكريات . إلا أن الشّاعر لا يدع القصيدة  
تجري في سياقها بل يولج فيها لوم الواعظ والحكيم بأفكار  
نثرية باهتة :

يا ابنة الرّيف ، لم تنصفيه  
كم فتى من بنيّه  
كان أولى بأن تعشقيه

فهذا كلام لا يعدو النثر المباشر ، إلا أن القصيدة لا تنوء  
به كصلة توثيق الدّهول الشّعريّ بالواقع ، ذاك أن الدّهول  
هو الذي يتلمّس الأرواح الخفية في العلائق بين المظاهر  
والنفس ، لقد كانت تلك الفتاة جزءاً من الرّيف ، من طبيعته  
يزهون بعشرتها ويأنسون زهوهم وانسهم بمظاهر الطبيعة ؛  
القمر الذي ينشر ضياء الجليم في سماء الرّيف وضياف النهر  
حيث تفتّح الطفولة ويعذب اللهو والمطر الذي يستكنّ

الانسان في قلبه . وفي خلد السيّاب ان الإلفة في الريف تجعل  
ابناءه وكأنهم اسرة واحدة ، بيتها الطبيعة ، بل ان الطبيعة هي  
كائن حيّ فيه ، عناصرها ومظاهرها تقيم في ضماثر ابنائها  
وتؤثر في مصائرهم . لا شك ان ذكر القمر والمطر والنهر  
لا يعدو التجربة الرومنسيّة الا ان السيّاب لم يقف فيها عند  
البعد العاطفي ، بل تعدّاه الى البعد الوجوديّ الملازم للنفس  
البشريّة حيث تغدو الطبيعة ملعباً عامّاً لمرح الانسان والفرح  
بمواسم الطبيعة وجمالها . والطبيعة هنا تتخذ بعد المصير البشري  
لأنها ملتحمة فيه . هي لا تنقذه بل تبذل له خيرها وجمالها ،  
الا ان الانسان الشرير هو الذي ينكّد هناة الانسان بها ،  
ويعمي بصيرته عن التمتع بها . فالسعادة ليست مستحيلة في  
هذا العالم ، بخلاف ما كان يعتقد الرومنسيقون ، بل إنها ممكنة  
ان قلت أضافر الانسان وانتزعت أنياب الشرّ فيه . هكذا  
يؤمن السيّاب وقد رفض النزعة التشاؤميّة الهالكة التي نادى  
بها الرومنسيون ، طافرين منها الى الحنين لما وراء جدران هذا  
العالم . السعادة لا تقيم في هذا العالم من الشرّ الذي يفعله  
الانسان بفعله ، وقد كان هذا الصيرفيّ الساديّ ، المتخّم عامل  
الشقاء والفرقة والتنكيد .

وفي النهاية يخيم جو من اليأس والقنوط على القصيدة ،  
إذ يدعو الفلاح صاحبه لمتابعة الحصاد دون أمل ، كأنهم يدومون  
في دوامة الحيرة والعبث والفراغ . لقد طاف المغيب ،

يرش لهيبه القاني ، فيما فرّت من دونهم فرص السعادة .  
انهم يعملون بعرق جبينهم رغم التعب والشر يحوك أحابيله  
بصمت ، وهم غافلون أو عاجزون . عملهم النهار كله وكل  
نهار آخر لا يوفر لهم أية حصاة من البؤس المادي والنفسي  
وذكر الحصاد وتعب المساء وضئى العمل لم يرد في القصيدة  
في الصدفة والاتفاق ، بل ان الحصاد هو رمز العمل والكدح  
اللامجدين في عالم متأمر يحكمه الأقوياء بالمال والحيلة والشهوة .

وماذا يتجري تُرى للعامل الكادح في النهاية ؟ إنّه  
يُسْتَحِيل إلى مُهْرَج ماجن ، يضحك من آلامه وبؤسه ، ملتهماً  
الطعام أي إلتهام ، منحطاً بذلك إلى أدنى الغرائز :

أوقد القصر أضواءه الأربعين  
فاتبعوني اليها مع الرّائحين  
اتركوني اغني أمام العريس  
وأراقص ظلي كقرد سجين  
وأمثل دَوْرَ المُحِبِّ التَّعِيسِ ...  
سوف آكل حتّى يتزّ الدّمُ  
من عيوني ... فما زال عندي فم  
كل ما عندنا نحن هذا الفم .

والكناية في مطلع هذا المقطع خفرة ، لطيفة إذ تكتسّى عن  
الفرح والطرب بأضواء القصر الأربعين ، والعدد لا يعني

هنا التحديد بقدر ما يوحي بالتلاؤ الشديد ، وفقاً لما هو جارٍ  
بسنة الأفراح في القصور . بل إن لهذه المصاييح ما هو أنأى  
من الدلالة على الشّعاع والتألق لأنه يُوحى بالفجور والتخمة  
فكأنها أضواء وقحة تهزأ من بؤس الكادحين الذين يوقدون  
في أكواخهم سرجاً ضئيلة شاحبة ، ترمز الى قلة شأنهم وقدرها  
وقدرهم . وهذه القناديل الأربعين هي امتداد من الخاتم الماسي  
او انها هي شكل آخر له في عالم البذخ والترف والظلم .  
والصورة بمجملها لعلها مستفادة من أجواء الشعر الغربيّ  
المقتبس من أجواء القرون الوسطى ، حيث كان سيد القصر  
يفتح أبوابه للاتباع من الفلاحين ، فيغنون ويرقصون ويأكلون  
ويؤدّي كل منهم ما يحذقه من ألعاب . وذلك الفلاح يُدّعن  
لقدره ويكتفي بأن يرقص ويتهرّج في عرس حبيبته ، ولا قبل  
للكادح في هذا المجتمع الا ان يكون دخيلاً على قصر السعادة ،  
يفتح له في مناسبات نادرة ولا يُقيم فيه بل يعمل كالبهلوان  
ليُطربَ أسياده ، او كالقرود الذي يُمتع المشاهدين بحركاته  
أو سكناته . أما انصرافه الى التهام الطّعام ، فهو تعبّر بالتصرّف  
عن الانخزال واليأس والاكتفاء من أمر الحياة على ارواء الشهوة  
عندما يتيسّر له . وكما هو دأب الشاعر في كلّ حين ، فإنه  
ينفث آراءه ويلج بها على التجربة في أحكام توافق غايته  
السياسيّة :

كان وهماً هوأنا ، فإن القلوب  
والصّبابات وقف على الأغنياء  
لا عتاب ... فلو لم نكن أغبياء  
ما رضينا بهذا ... ونحن الشعوب

إنه يحضُّ ويستحث الثورة على هيكَل الظلم ونقض  
دعائمه ، لأن الكادحين هم معظم الشعب وإرادتهم هي  
الإرادة النهائية ، الفاعلة . ويؤس الشعب هو من صنع يديه  
هو الذي يخضع للظالمين ، فيدعهم يغوون ويستبدون . وقد  
تفجرت عقيدة الشاعر تفجراً في النهاية واسفرت عن  
وجهها ، إذ ان الحديث عن الشعوب هو من اللوازم المرددة  
في أدب هؤلاء .

تلك كانت تجربة السيّاب الوجدانية الاجتماعية تعرض  
فيها لبعض همومه الخاصة وبعض المشكلات الاجتماعية التي  
كان لها وقع في نفسه او التي عقدت انشوطتها فيها . وكسائر  
الشُعراء الملتزمين ، فان تعرض للواقع السياسي في العالم العربي  
فضلا عن بلده العراق ، الا انه افرد القصائد المتصلة بواقع  
العالم العربي إيراداً لها عنواناً عاماً دعاه « قافلة الضياع »  
وفيه يتحدث عن اللاجئين الفلسطينيين وجميلة بوحيرد بطلة  
الجزائر وواقع الذلّ وأمل النصر في المغرب ، كما أنه  
مجّد بطولة الجزائريين بقصيدة قد تعتبر من أفضل شعره  
السياسي .

أما حديثه عن اللاجئين فقد استهله بمثل الرثاء والنواح ،  
باكياً على جموعهم النازحة تحت سياط التشرد والعوز ،  
فكان دماءهم تسيل باختفاء وصمت أو كأنهم يسرون في  
تشردهم الى لا غاية بل الى الوراء :

أرأيت قافلة الضياع ، أما رأيت النازحين  
الحاملين على الكواهل ، من مجاعات السنين  
آثام كل الخاطئين  
النازفين بلا دماء  
السائرين الى وراء

كي يدفنوا « هايل » وهو على الصليب ركام طين

وهذه المقدمة المبتسرة بالنسبة الى سواها والمستهلة بالتساؤل  
والحيرة تؤلف بين المشهد الحسي والانفعال او التأويل  
النفسي . ولم يكف السياب فيها عن اسلوبه في تكثيف المعنى  
وحشده ، على غرار أي تمام وسائر شعراء البديع ، دون أن  
يغوى إغواءهم بالمعنى المكثود كغاية بذاته ودون أي ارتباط  
بالمعاناة . فاللاجئون السائرون لا يحملون أمتعتهم ولا تعبهم  
أو ضنائهم بل آثام الخاطئين قبلهم في السنين ممن تحملوا  
الجوع دون ثورة . والصورة ذهنية تحليلية ، إذ حلل فيها  
شقاء هؤلاء وذلمهم بشقاء وذل أجدادهم من قبلهم . الا أن  
التكثيف الذي ادّعى به الشاعر هذه الفكرة أخرجها عن  
برودة الذهنية وبث فيها بعض الذُّهول والإيهام . فالسياب

يبدو ، أبدأ ، متفكراً منفعلاً أو منفعلاً مفكراً ، الانفعال يرفده بالحماس والتفكير يهبه العمق ، وأحياناً يعرو شعره بالذهنية أو التفسيرية . وهذا الضرب من التقصي يطالعنا في قوله إنهم يتزفون بلا دماء وأنهم يسرون إلى الوراء ، إلا أنه لمح قاطب لا تفصيل ولا تقليل فيه ، مما خلف فيه بداهة الدهول ورقة الانفعال . ومن ثم ترد أسطورة قابيل وهابيل وكأنها متحدرة من قلب السياق ورحم التجربة إذ التمعت في خاطر الشاعر مأساة الإنسان المغتدي والآكل من لحم أخيه ودمه ، مأساة قابيل وهابيل ، قابيل هو الصهاينة ، بل إنه لأبعد من ذلك في ذهن الشاعر هو العالم كله . أما هابيل فهو رمز العرب ، المشبوحة أيديهم على صليب الألم دون رجاء في القيامة . ولو أن هؤلاء كانوا يعدون ثائرين هان أمرهم ، إلا أنهم يعدون ليدفنوا هابيل الذبيح أو المصلوب ولا قبل لهم بالثأر له :

قابيل أين أخوك ؟ يرقد في خيام اللاجئين  
السلّ يوهن ساعديه ، وجثته أنا بالدواء  
والجوع لعنة آدم الأولى وإرث الهالكين  
ساواه والحيوان ، ثم رماه أسفل سافلين  
ورفعته أنا بالرغيف من الحضيض إلى العلاء .

وبين أن الشاعر ينطق بصوت قابيل الذي يرفع عن ذاته  
تهمة قتل أخيه ، زاعماً أنه انقذه من السلّ والجوع ، وقابيل

هنا رمز للضمير العالمي الذي رفع عن ذاته تهمة قتل  
اللاجئين بإقامة وكالة الغوث ، فكان أمر هؤلاء هو أمر غذاء  
وحسب وليس أمر كرامة وارض وحق . ومع أن التفصيل  
في أداء الاسطورة ينبو عن الشعر فقد استقام للشاعر في هذه  
الفلة لأنه مثل وقع الفاجعة في ضمير العالم وسعيه للتمويه  
والتضليل مؤلفاً بين واقع اللاجئين الحالي وواقع  
الأسطورة . ففي هذا القرن وبعد آلاف السنين ورغم  
التقدم والحضارة ما زالت فاجعة الانسان الأول تتكرر ،  
بشكل أو بآخر لأن الحضارة لم تستطع ان تقتل غريزة الظلم  
والأنانية وقد طبع بها منذ البدء .

وقد مكنت الاسطورة ، ثمة ، للذاتية ووقعتها في إطار  
إنسانيّ عام فكان لها يقين الحاضر والماضي معاً ، موحدة بين  
الانسان فوق تقلبات الزمان والمكان . وهذه الاسطورة ليست  
مقحمة اقحاماً لأنها مبدولة في ضمير الشعب وليست مقتبسة  
من ذاكرة الكتب .

ولعلّ أبواب الایحاء أوصدت من دون الشاعر فيما بعد ،  
فمال الى الوصف الحربي المأثور في الشعر القديم حتى مطلع  
هذا القرن ، ذاكرأ وفود اليهود بالسفن ووقع ذلك في وجدان  
العرب أحياء وأمواتاً ، بما شائع في سنة الغلو ، إذ توهم  
الشاعر ان محاجر الموتى تجحّظت منه في لحودها وتجحّظ

عيون الموتى كناية عن الظلم والغضب ، الا أنه من الغلو القائم في أحاديث العامة ، غايته الإيهام والحماس والاثارة ، وليس فيه أنوار تنير وتحرق ظلمة الزمن الملهمة ، لتخلص الى الحقائق المكتومة ، كما في المقطع السابق . وهذه الفلذة لا تتصف بخصائص الصورة الفنية الحديثة لانسياقها في تيار الحماس الأصم ، الذي يجهض ذاته بذاته . وتري الشاعر يستعير رؤية أبي تمام بوسائر شعراء الوصف بما لا طائل له لأنه يعظم المشهد الحسي من دون أي تأويل نفسي :

الليل يجهض ، فالصباح من الحرائق في ضحاها

وهو مستفاد من قول أبي تمام :

صبح من النار والظلماء عاكفة

واذا كانت تلك التأويل تثير الدهشة والرهشة فيمن تقدّم ، فإنها تسفّ في عصرنا لأنها تفسّر الظاهر بالظاهر مكثفة بذلك الغلوّ الفاقد المضمون . الا ان عاقلة الشاعر تمدّه وتصدّه ، فيكشف عن الحماس ليكشف عن الواقع الانساني في الترجّح بين الحياة والموت ومعانقة الموت والهوان ، في آن ، معاً :

الليل يجهض ، فالحياة

شيء ترجّح لا يموت ولا يعيش بلا حدود

والقاجعة تمثل هنا في هذا الترجّح الذي يتضاعف فيه الوجودي والعجز ، في آن ، معاً . فالشعب ذليل ، عاجز ،

يعني . ذله وعجزه . وربما كان الموت أرحم لأنه يفقد به الوعي . اللاجئون هم الأحياء الميتون ، لهم رفق الحياة وعجز الموتى . وفضيلة هذا البيت هي فضيلة التقصي والالحاق ، اي تصفية الذهن المتأمل في هالة من الانفعال ، بما انقذه من نثرية الفكر وتهاويل العاطفة المتقدة . فالسيّاب يعاني ويفكر في لحظة واحدة ، وان كان العنصر الفكري يغلب او يتفرد ، حيناً ، فيتردّى بالذهنية او ان الانفعال يستقل ، فيقع بالاحالة والايهام والغلو . وربما وقع تحت وطأة الشعارات الخطابية التي تثير الحميّة والحدة :

شيء تفتح جانباً ، على المقابر والحدود  
شيء يقول : « هنا الحدود  
هذا لكل اللاجئين وكل هذا لليهود »

ومما لا شك فيه ان هذا القول يعبر عن واقع الظلم ويشير الى التقسيم المجحف ، الا أنه ليس من عالم الشعر الصّافي ، فهو أشبه بلهيب سريع الترمّد والزوال ، نبرته خطابية ومضمونه سياسي ، بخلاف ما كان عليه الشاعر في المطلع ، عندما ارتفع من الواقع الجزئي ، الطّاريء الى واقع الانسان عبر التاريخ . وليس الشعر ، من بعد ، غناء بلا طائل ، بل ان غايته المعرفة التي تصحبها النشوة من اتحاد النفس بالحقيقة وتوحيدها مع معاناتها ومصيرها . أو نقول إن تجربة السيّاب ما زالت تجربة مخضرة ، بعضها مشدود الى تقليد الماضي

وسنته في الغلو والايهام والحماس ، وبعضها متطلع الى الحاضر  
في تعميق التجربة والايغال بالمضمون واعتماد الصورة بدلا  
من الفكرة . !

ويمضي الشاعر في وصف القتال او القتل بأحد مظاهره  
أو جوانبه : « النار » محاولاً أن يؤدي ادائها وفقاً لمضمون  
التجربة المعاصرة او تفسيرها تفسيراً وجودياً بدلاً من الطفرة  
عبرها طفرة الحماس او بالإضافة الى تلك الطفرة التعميم  
والاطلاق في قوله :

النار تصرخ في المزارع والمنازل والدروب

ووجه التعميم تولد من الاحصاء والاضافة ، لقيام مشهد  
الظلم كما تراه العيون في حدقتها الواقعية شبه العمياء إذ أبصرته  
ونقلته في سORTE الحادة . الا ان السيّاب يرتدّ على ذلك ارتداداً  
آخر بقوله :

في كل منعطف تصبح أنا النضار ... أنا النضار  
من كل سنبلة تصبح ومن نوافذ كل دار  
أنا عجل سيناء الاله ، انا الضمير ، أنا الشعوب  
أنا النضار »

وآفة هذه الأقوال انها موطوءة بالوعي السياسي او أنه  
انتظم فيها عقائد سياسية واعية ، تكنّى عليها كناية وألمح  
اليها الماحاً . فاليهود يدعون أنهم يعملون خيراً الانسان وتقدمه

وخدمة الضمير وأنهم يخدمون إله الخير . ووجه التأليف ظاهر في ذلك كله والرمز قائم على التوفيق والتدقيق . واذ تعبنا حيل النظم على السبّاب يتمطى بصوره ويحشدها حشداً بالتفاصيل والجزئيات ، وفقاً لطباع الصورة الاستطراذية القديمة فتتطاول الصورة بذاتها وتتوالد ، فكأن الشاعر يفتعلها افتعالاً ، يضيف إليها نبذة من هنا ونبذة من هناك ، فترد وكأنها ركام من الأشلاء والصّور : اليكه يصف النار من جديد :

النار تتبعنا ، كأن مِدَى اللّصوص وكل قطاع الطريق  
يلهث فيها بالوباء ، كأن ألسنة الكلاب  
تلتزمها كالمبارد ، وهي تحفر في جوار النور باب  
تتصبّب الظلماء كالظوفان منه ، فلا تراب  
ليعاد منه الخلق ، وانجرف المسيح مع العباب  
كان المسيح بجنبه الدامي ومثرره العتيق  
يسدّ ما حفرته السنة الكلاب  
فاجتاحه الطوفان : حتى ليس يتزف منه جنب أوجبين  
الا دجى كالطين تبنى منه دور اللاجئين .

وان نفس القارئ يعيا ويلهث في اللحاق بتفاصيل هذه الصورة والالمام بجزئياتها إذ كان الشاعر يخترعها اختراعاً متوهماً بأنه يعبر في حلة من الرؤيا الغيبية التي تمثل ضمير

الأشياء والأحداث . الا ان التأليف طغا ونزا واستبدَّ فوق  
الشاعر من ذلك بالسرد الصوريّ ، متوسّلاً الخيال كذريعة  
لسكب الأفكار الذهنيّة المكسوة بأشكال من الصور الخارجية .  
ففي مطلع الصورة استهل الشاعر بالمقارنة او الافتراض :  
« الناز تتبعنا كأن كل مدى اللصوص وكل قطاع الطريق  
يلهث فيها بالوباء » . وهذه الصورة مزورة تزويراً ، عنصر  
الايهام فيها يقتصر على لفظة « كل » وهي لفظة تعميميّة  
اطلاقيّة ، موسومة بالحماس والغلو ، كما ان مدى اللصوص  
ليست اعظم ايجاء بالخطر من تلك النار العامة . واني نسب  
الشاعر الوباء لمدى اللصوص ، وهي نسبة تعميّة ، لاحقيقة .  
ولا واقع فيها .

ومن ثمّ تمنع الصورة في التفكك والاستطراد واللاواقعيّة  
في نوع من الافتراض . وذاك اذ يزعم الشاعر ان السنة الكلاب  
كانت تلتز من النار بما حفر في جدار نورها باباً  
تدفقت منه كالطوفان . أو نقول إنها صورة سرياليّة فوق واقعية  
أو أنها من أنواع الرؤيا التي تنهمر على شعر إليوت ؟ ان  
صفة الحدس إذ تنتفي عنها تدعها في حالة من الذهنيّة كأن  
الشاعر جاذب فيه الأشياء مجاذبة وقسرها . قسراً . ولسنا  
ندرك كيف تحتفر السنة الكلاب باباً في جدار النور  
فتنهمر الظلماء منه ، الا ان يكون ذلك تأدية حديثة  
لصورة أبي تمام القديمة حيث التف بين النور والظلمة من

النار والدخان وكان الطائي شغوفاً بتأليف متناقضات الوجود  
ليثير بالدهشة وإفتعال العلاقات والمؤالفة بين مظاهر الوجود  
المتناقضة . ولقد توالد التشبيه من قلب التشبيه بأدواته المباشرة  
كأن مدى ... كأن السنة ... كالطوفان ... فأياً تكون هذه  
الصورة التي تنفرط أحشاؤها ويتفكك رحمها وتتنامى  
فيها الخلايا بعضاً من بعض كالداء . ولتتمثل المهمة التي  
أناطها بالمسيح إذ جعل يشد باب الظلام وينحرف ويحتاجه  
الطين الذي تبتنى منه خيام اللاجئين . وهل بعد ذلك من  
تزوير وتأليف يفوق ما ذهب إليه السياب وتعمده ، فلا  
الذهن يعي الصورة ولا النفس تعانيها ، كما أن المجاز ورد  
وروداً مجانياً دون طائل لتمويه المعاني العارية واضفاء صفة  
العمق والحدأة عليها . وربما حاول الشاعر أن ينهض ببعض  
المظاهر الى حدود الرّمز كمدى اللصوص والظلماء والكلاب  
والمسيح ، الا ان العلائق المنطقية فاتته ، فضلاً عن الرؤيا  
الحدسية ، فبدت الصورة محشودةً حشداً بوثاق من التعاليل  
غير المقنعة وغير المجدية :

ثم يتساءل الشاعر تساؤلاً تاريخياً :  
النار تركض كالحیول ورائنا . أهم المغول  
على ظهور الصافيات ؟ وهل سألت الغابرين  
أروضوا ، أمس ، الحیول .  
أم نحن بدء الناس : كل تراثنا أنصاب طين .

المغول هم رمز البربرية وقد تكتفى بهم على اليهود  
وبالحيول على الغرائز الوحشية التي لم تروضها الحضارة ،  
فكان الانسان لم يتقدم في الزمن . وهذه الفكرة تتردد  
في شعر السيّاب رأيناها في قصيدة « تعميم » حيث خيل  
إليه ان الانسان ما زال يراوح في دوامة القوة والبطش ؟ وهذا  
التساؤل مبذول في أذهان الناس أمام هذه الفاجعة ، الا ان الشاعر  
أدّاه في سياق تاريخي ولمحة من الرموز القاطبة ، الموحية ،  
دون عمق في الابداع او بعد في الرؤيا . ولعلّه لا يزال  
يتلقّف ، غالباً ، الأفكار المطروحة على أديم الموضوع في حلّة  
من التكشيف والتأويل ، ذاكرآ همّ العجائر والأطفال :

وأبي على ظهري وفي رحمي جنين

ويغرق ، من بعد ، في الجزئيات والتفاصيل ، كدأبه ممّا  
يرهق الصورة ويعطل سياقها وقدرتها على الإيحاء بخلاف  
ذلك إيحاؤه العميق بالانتقال من طمأنينة العمل والكدح الى  
مفازة التيه في قوله :

أسريت أعبر ، تحت أجنحة الحديد به الزّمان

من الحقول الى المراعي ، فالكهوف

والحقول والمراعي رمز للعمل الانساني الشريف ، لكسب  
الرّزق الهادئ بعرق الجبين ، بل إنها رمز للتّقدم والعمل في  
سبيل الحياة ، أما الكهوف فهي اشارة مؤدّية للعودة الى زمن

التخلف والبداءة . ثم تعبر الأحكام الخطابية الحماسية الشبيهة  
بالشعارات السياسية في قوله :

لم نخرجونا من قرانا وحدهنّ ولا من المدن الرّخيّة  
لكنهم قد أخرجونا من صعيد الآدميّة .

ويظلّ سيل الأفكار يجري بكل ما يغشاه من طمي و غناء  
يطمس بعضها البعض الآخر ، فتتواءم القصيدة وتعيّا . وبعد أن  
كانت المقارنة تقوم بين المراعى والكهوف استطالت ، من  
جديد ، بالمقارنة بين الكهوف رمز التشرد والتوحش وحيفا  
رمز الاستقرار والتقدم ، الا ان السيّاب يظهر هذه المقارنة  
بالصور التي أرادها رؤيوية ، فاذا هي ذهنيّة ، تأليفيّة :

بين الكهوف وبين حيفا من ظلام ألف عام أو يزيد  
بين الكهوف وبين أمسي هناك بشر لا قرار  
لها ، كهافية الجحيم تلز قاهاً دون نار  
تتعلق الأجداث فيها كالجلالمد في جدار  
لحداً على لحد ، أزيح الطين عنها والحجار  
من يدفن الموتى وقد كشفوا وماتوا من جديد

ومؤدى ذلك كله ان طرد القوم من منازلهم ومدنهم الى  
الكهوف أعاد الإنسان الى نحو ألف عام من التخلف، بما  
يشبه البشر التي لا قاع لها ، كأنها هاوية الجحيم التي لا  
لا نار فيها . وانها للصورة التركيبية ذاتها ، المفتعلة افتعالاً

والمفترضة افتراضاً ، تتمطى فيها الفكرة بفلذات من  
الصُّور المشبعة بروح التهويل والتعظيم . وقد اتّصفت  
بطبائع الخيال أو أنها تمت في حدوده ، إلا أنه خيال افتراضي  
لا يستحضر الحقيقة ، بل يوهم ويتغرر بها وينفث ضبابه  
الذي يعمي البصيرة بدلاً من أن يستضيء بالانفعال ليجلو  
الصُّورة .

وتعود الأسطورة لتطل بأحداقها من بعد ، حيث يفيد من  
معنى التيه في صحراء سيناء ، جاعلاً اعانة الأجثين وما  
تؤديه لهم وكالة الغوث نوعاً من المن والسلوى المحقّرين لأنهما  
من شعير :

يا مكتباً للغوث في سيناء هب للتأهين  
منا وسلوى من شعير ...

ولقد انقذت الاسطورة هنا ، القصيدة من ثقفل الذهنية  
وتباطؤ الفكر وافتعال التأويل وأدت لمعنى الهوان بعداً تاريخياً  
عريقاً حتى تطل الأحكام الوطنية من جديد والنزعة الخطابية  
في قوله :

إلا مراع كان فيها أمس معنى أن نكون

هذه فلذة من الفلسفة الصرفة . طغا الفكر الواعي على بلحّتها ،  
فاضحاً النزعة التفسيرية التي تطغى ، حيناً ، على قصائد  
السيّاب .

وهكذا ، فان هذه القصيدة تنمو وتتطور بالأفكار المكثفة ،  
حيناً ، والاسطورة ، حيناً آخر ، وتتخللها كذلك الفلذات بل  
المقاطع الخطابية والصّور الاستطراذية المتشابكة المرتبطة فيما  
بينها بوثق التأويل والافتعال ، كما تنبؤ فيها حيناً الأحكام الوطنية  
والوصف المقعم بروح الغلوّ المقتصر على نقل المشهد في هالة  
من الحماس والغلوّ ، واننا إذ ننتهي من تلاوتها تتبيّن لنا بعض  
أبعاد لمأساة اللاجئين : الخروج من بيوت المدينة وحقوقها  
وطمأنينتها الى كهوف التشرّد ، واغتذاء الانسان من لحم أخيه  
وايهاً نفسه بانصافه ، فضلاً عن الخوف والرعب وهم العجائز  
والأطفال . الا ان تجربتها شاخصة ، ثابتة لا تنمو ولا تتطور  
اي انها لا تعبر من مرحلة الى أخرى في النفس . فلو أنه استهل  
بوصف الدمار والجريق دون استطراد إلى ما وصف به  
النار من مفارقات فكرية ، اكراهية ، ولو انه تجاوز ، من  
ثمة ، الى وصف التيه بأوصافه وأجوائه الاسطورية ليخلص  
في النهاية الى الايمان بيقين النصر او ليستحثّ عليه او ليوهم  
به ، لكانت القصيدة نامية ، متفاعلة مع ذاتها ومع  
النفس والحياة . الا أنها بدت في مطلعها مظلمة ، مدلهمة  
وانتهت بمثل ذلك من قتام ويأس ، فكأنها انعكاس للمأساة  
ومعاناة لها في حدودها الواقعية دون استشراق لقيم الثورة  
والروح والصمود .

وانا لسنا نغضب الشاعر على أن يرى الأشياء برؤيتنا وانما

نقتضيه التفاعل والنمو مع التجربة لأن النفس ليست ثابتة. وقد كان ثبات التجربة تأكيداً على نزوع الشاعر منها متزع التراكم والتوارد والحمود في قلب لحظة واحدة مجترأة من التجربة . وقد كان قيامه في حدود الواقع وامعانه فيه بالعويل والبكاء إيحاءً بالاسلوب التقليدي الذي يطغى على روح القصيدة ، بالرغم من تطعمها تطعماً خارجياً ، بالأسطورة واحتشاده فيها بالفكر والصور واتخامه بالتفاصيل والجزئيات .

ولعلّ الشاعر استدرك ذلك في قصيدة لاحقة حيّى بها ثوار تونس ، حيث أشرق في نفسه أمل النصر ، فبدت الصور متفائلة ، منشرحة ، أصفى شعرياً لأنها اقل افتعلاً وذهنية .  
فالثائر العربي يخاطب رفيقته بقوله :

الى الملتقى .. وانطوى الموعد  
وظل الغد .. غد الثائرين القريب  
يداً بيدٍ من غمار اللهب  
سرقى الى القمة العاليه  
وشعرك حقل حباه المغيب  
أزاهيره القانيه

فأين هذه الرقة في العبارة والشفافية في الصورة والروحانية في الرمز من تلك الصور المتراكبة المتعاطلة ، الملبهمة كأشباح طائشة . هنا غد الثائرين قريب ، لأن يقين النصر دان وقد

اكتست الحبيبة او الرفيقة- هالة السعادة ، فبدت كحقل  
مزهر تكسوه حلّة المغيب نضار الجمال والتألق . هنا الطبيعة  
ما زالت على طبيعتها ، لم يستفد الشاعر منها نبذاً متفرقة ليبتدع  
لها: ارتباطات زائفة بالقسر ، إنها حقل منير ، مزهر ،  
تمرح فيه السعادة برؤيا بقينية هادئة . وربما انحلت القصيدة  
في نوع من الغنائية العذبة القرار في قوله :

نرى الشمس تنأى وراء الظلال  
وقد رفّ مثل الجناح الكسير  
على كومة من حطام القيود  
على عالم بائد لن يعود  
سناها الأخير

وقد خطفت في ذلك فلذة من الرؤيا الشعرية الصافية حيث  
تآلفت النفس في اطار الحس والفكر والصورة وكف  
الشاعر عن التكثيف المدهم والتقصي الأخرق واستيلاد المعاني  
واغتصابها واستيقاع اعناقها كالاسرى . فأياً نكون تلك الشمس  
التي تؤذن بغروب نهار الظلم وقد تناثرت اشلاؤه وبدا من  
دونه العالم الآخر البهي . هنا المظاهر خافتة ، صامتة ، لا  
جلبة بها ولا صياح ، لا افتعال ولا ابتذال ، والرؤيا صافية  
من صفاء الانفعال وقدرته على خلق رموزه . بخير وصمت  
وتمضي القصيدة في هذا السياق الرومنسي التاعم ، تفيد  
من المظاهر الواقعية القريرة ، من النجوم والسماء ، وقبل

بدت جميلة ، ضاحكة ، لان السلام اذ يعمّ العالم يتفرّغ  
الانسان لتملّي جمال الطبيعة وكأنها يبصرها لأول مرّة في  
حدقة الدهشة والفرح :

تقولين هل رأيت النجوم  
أبصرتها مثل هذا المساء  
لها مثل هذا السنا والنقاء !

إنها نجوم جديدة ، في سماء جديدة ، بل إنها النجوم الدائمة  
وكان الانسان قد طمس معالمها بقتام الهموم والسويداء ،  
بالدخان والنار وقد هدا العالم فتجلّت الطبيعة وكأنها تدعوه  
الى الفرح بالوجود ، بدلاً من الاقتتال في ساحه .

ومعظم ما تبقى من القصيدة يجري على هذا السياق الهاديء  
القرير ، فلا تلفيق في المعاني ولا عنجهيّة أو صياح ، حيث  
يترنّح الشاعر بيقين النصر والتحرّر . الا ان الشاعر ينهار ،  
من جديد ، إلى مثل ما كان عليه من إغوال ونواح ، في تعبيره  
عن مأساة اللاجئين إذ تصدّي لبطولة جميلة بو حيرد احدى  
بطلات الثورة الجزائرية . وربما عظم من أمر تلك البطلة بما  
هو أقصى من حدود بطولتها ، متخذاً إياها كرمز للثورة  
والتضحية في سبيل التحرّر والنصر ، بل لعلّها رمز الأمة  
العربية ، جمعاء :

لا تسمعها ، إن أصواتنا  
تخزي بها الريح التي تنقل  
باب علينا من دم مقفل  
ونحن في ظلماتنا نسأل :  
« من مات ، من يكيه ، من يقتل  
من يصلب الخبز الذي ناكل .

وبيّن منذ المطلع ان الشاعر يعزل مصير تلك المرأة عن  
مصير الشعب العربي ، فكأنها انبرت منه ، واستقلت  
عنه بل إنها سمّت عليه . لقد تحرّرت من ركام الذل ،  
فلم تكتف بالنّواح والعيول والالتظام كسائر الشعب ،  
إذ نهدت للعمل والكفاح بدلاً من الاقواء على حضيض  
الذل والفشل .

والشاعر إذ يدعوها إلى ان تصمّ أذنيها عن أصواتهم ،  
فإنما يزري بتلك الأصوات وينعى عليها تخاذلها ، وقد  
انطوت على ذلّ تأنف حتى الرياح من نقله ، فكأنّه السياب  
أفاد في ذلك من قول المتنبي :

لا يقبض الموت نفساً من نفوسهم  
إلا وفي يده من نفسها عسود

والمعنى ايجائي إيهامي مأثور في سنّة الغلوّ شبه البديعي الذي  
يضاعف من وقع المعاني في النفس من نسبتها إلى ما لا تنتسب

إليه ، أصلاً . وإني لست أسيغُ هذا الافتعال وتلك المقارنة الافتراضية لأنها تُوهم وتوحي دون أن تلمس حقيقة فعلية . وإذا ما اقتصر الشعر على ذلك هان أمره وبدلاً من أن يتصل الانفعال بذاته ويتحد بحقائق الوجود الظاهرة والمكتومة ، فإنه يبتسر بالإشارات والتعاويد والنسب الغريبة ، المدهشة . وشعر السيّاب يقيم ما لا قوام له بالمجاز والتمثيل شبه المستحيل كما في قوله : « باب علينا من دم مقفل » فلا الخيال يتمثل باب الدّم ولا المنطق يقرّه وإن كان العقل يعلّله . وهذه الصورة لا تخلو من الشعر ، ولكنه مؤلّف تأليفاً بنوع من الإيجاز الفكري . إن قيمة المجاز ليست في بعد التأويل بل في بداهته وعمقه ، في آن معاً . وربما تشابهت معاني هذه القصيدة ومعاني القصيدة السابقة كذكر الأحياء الموتى :

نخشى إذا وارىت أمواتنا  
أن يفرع الأحياء ما يبصرون ...  
وهو يشبهه بقوله :

الليل أجهض ، فالحياة  
شيء ترجّح لا يموت ولا يعيش بلا حدود  
وتتماثل ، كذلك ، في ذكر الكهف كرمز لحياة التشرد  
التشرّد والعودة الى التخلّف والتوحش :

إذ يقفر الكهف الذي يأهلون

وهو تكرار لقوله :

من الحقول ، الى المراعي ، فالكهوف

أو قوله :

بين الكهوف وبين حيفا من ظلام ألف عام أو يزيد

بين الكهوف وبين أمس هناك بئر لا قرار ...

الا أنه يتفرد ، هنا ، في مقارنة الظلم بوحش هائل يغتذي

من أكبد الأحياء :

إن عربد الوحش الذي يطعمون

من أكبد الموتى ، فمن يبذل .

فهذا الشعب هو كالبهائم أو النبات غذاء لسواه ولا غاية

له في السعادة والكرامة وانشاء الحضارة ، وقد أنهار بذلك

الى أحط درك من الذل .

والسياب لا يعظم بذلك تلك البطلة بقدر ما يهجو الشعب

العربي ويُقدِّع فيه وما دام الشعب ممعنا في هوانه وخطاياها ،

فإن تلك البطلة تحمل آثامه وتصلب من أجلها على صليب

الحرية :

يا من حملت الموت عن رافعيه

من ظلمة الطين التي تحتويه

الى سماوات الدَّم الواريه

ابناء الشعب يموتون جوعاً ، أو ذلاً ، ولكن تلك البطله  
منحته معنى آخر ، معنى الكرامة والاستشهاد ، رفعتة الى  
سماء الحرية . لقد راودت الموت والشعب يموت ، وثمة  
تباين بين موت وموت ، الموت بالاختيار في سبيل العقيدة  
يؤكد على المعنى الانساني ، ويسمو به ، اذ تغدو الفكرة  
والمبدأ أغلى من الحياة ذاتها ، بل لندع الشاعر يفصل ذلك  
تفسيراً لفظياً ، نثرياً بذاته :

الى سماوات الدّم الواربه

حيث التقى الانسان والله والأموات ، في شهقة ، في زعشة  
للضربة القاضية

الأرض أم الزهر والماء والاسماك والحيوان والسنبيل  
لم تبل في إرهامها الأوّل  
من خضة الميلاد ما تجملين .

ولم نكد تقع من قبل على مثل هذا الإداء اللفظي او مثل  
هذا الحشد ، بل على نوع من الحشد الصوري ، فكان  
الشاعر ينزع الى اليسر والسهولة. والى ضرب من السرد  
والتعداد والإحصاء. ولعلّ واو العطف ستغدو إحدى آفات  
الشعر العربي المعاصر الكبرى ، فهي تتوالى وتتواتر فيه  
وتتلاحق لتجمع المعاني والمشاهد جمعاً شبه نثري ، مبتسر ،  
بل مبذول .

ولننظر ، الآن ، في أمر المقارنة بين المرأة البطلة والأرض  
في مخاضها وخضة ميلادها ، فهل أنها تنطوي على يقين  
فعلي أو مضمون وجودي . ولعل وجه المقارنة الأظهر هو  
القدرة على منح الحياة للأحياء ، أو تمكنهم من العيش ،  
الأرض تهبهم مقومات العيش المادي ، تؤدي لهم الرزق ،  
وهذه البطلة تؤدي لهم مقومات الحياة المعنوية : الكرامة ،  
والحرية ، والاستقلال وما إلى ذلك . ولو اقتصر الشاعر من  
تلك المقارنة على التلمح لاستقام سياقها ، إلا أنه أمعن في  
التفصيل والاستطراد كدأبه ، محتدياً على غرار الصورة  
القديمة التي كان الشاعر يمعن فيها بذكر التفاصيل ليفيد  
الغلو . وقد وصف مخاض الأرض وصفاً مثالياً ، انفعالياً لا  
طائل من دونه بقوله :

ترتجُ قيعان المحيطات من أعماقها ، ينشج فيها حنين  
والصخر منشد بأعصابه — حتى يراها ، في انتظار الحنين

وهذان البيتان نبوا عن السياق واستحوذا على الشاعر بالغلو  
وخلباه كما كانت تخلب الشاعر القديم صورة الثور الوحشي  
الذي يعدو هارباً من الكلاب أو النهر المتدفق الموج ، دالاً  
بالأول على القوة والسرعة وبالثاني على عظم الكرم والعطاء .  
والصورة الشعرية لا تنزع متزع التفاصيل بل أنها تنداح في  
لحظة قاطبة وهي تقنع بذاتها وليس لها حاجة بما دونها من  
تفاصيل لتوحي وتقنع . لنقارن بين صورة مخاض الأرض

المتطاولة ، المتمطية وصورة حقل الزهر عند المغيب ، وقد  
تلمّح هذا الأخير تلمّحاً ، موحياً بيقين النصر والسعادة ،  
فيما اتجهت صورة الأرض كل جهة وضربت بكل تفصيل  
نازعة من الواحد الى الآخر ، فبعد ان نسبها الى الزهر  
والاسماك والحيوان والسنبل ، اي الى الخيرات التي تنمو  
فيها او تغتذي منها ، الى وصف المخاض ، كما قدّمنا  
في نحو مقطع كامل توارت خلفه صورة تلك المرأة ،  
واستقلّ الشاعر بغايته كأنه يعرض ما تختزنه ذاكرته من  
أمر الأرض والحصب . ولا يقف من ذلك عند حدّه ،  
بل يتراجع . ويتكرر فيه .

الأرض أم أنت التي تصرخين ؟  
في ذلك الموت المخاض ، المحبّ ، المبغض ، المنفتح ،  
ونحن أم أنت التي تولدين ؟

ولنتمثل حشد النعوت المنظوي على ما يشبه الألفاظ وتعداد  
الصفات تعداداً علمياً ، لولا أنه ينطوي على قليل او كثير  
من الغموض . وأنت لو أمعنت في هذه النعوت لطالعتك  
فيها النزعة البديعية التي تثير بالدّهشة والتناقض . فذلك  
الموت هو ، في آن معاً ، محبّ ومبغض ، ومنفتح ومقفّل .  
وان القارئ ليعجب من تأليف هذا الموت للشيء وضدّه بما  
يدفعه الى التقصي والتحري لاكتشاف لغز المعنى ، فيتوهم  
فيه الجدّة والعمق ، فيما هو لا ينطوي ، فعلاً ، إلا على

التعقيد والتمويه . الحب في ذلك الموت هو التضحية في  
سبيل الآخرين والبغض هو بغض الشرّ والظلم او بغض  
حب الذات والأناية ، والانفتاح هو كناية عن ذوب  
ذات الفرد في ذات المجموع والاتقال يشير الى الاشاحة عن  
اللوم والعذل واغراء السلامة والربح وما الى ذلك . وقد أداها  
الشاعر بأقل الفاظها ، بل باللفظة الواحدة ، تاركاً القارئ  
في الحيرة والتبس ووهم التفرد والعمق ، وقد بدا السيّاب  
في ذلك مفكراً ، يوجز فكره ويعصره بأقل ما يمكن من  
اللفظ ، فاقداً البداهة ، ومفتقراً الى الحدس والخلق . وإذا  
 نظرنا في واقع هذا المقطع لألفيناه قد تطاول وتمطى وانسحب  
على ذيل بعضه بعضاً حتى توارت من دونه صورة تلك البطلة  
المسكينة التي اتخذها الشاعر ذريعة للادلء بأفكاره عن العطاء  
والحصب والشهادة . وها إننا نجد السيّاب وقد انجذب انجذاب  
الجاهليين إثر الصورة والفكرة واعتزل بها ساح الموضوع بما  
يجانبه أو يتصل به ، فكأنه إذ ثعيا عليه حيل النظم يستعير  
له ممّا حوله او ممّا إليه ، واصلاً ذلك كله بنحيط ذهني  
واه . ثم تراه يقول :

والموت ، أقسى منه ، من كل ما عاناه أجيال من الهالكين  
أن الذي من دونه الجلجلة  
والسوط والسجان والمقصلة  
. أن الذي يفديك او تفدين

غير الذي آذوه بالنار او بالعار والماء الذي تشربين :  
عبء من الأجيال ما أثقله .

فهو يتلو أفكاراً حول الموت ، أي الشهادة ويذهب في  
التخسر الى أنها لا تفتدي الأجيال التي آذاها المستعمر  
بالعار والقتل ، بل أجيالاً أخرى إثرها . فهي وارثة لإرث  
من الذلّ العريق ، ركّام من الهوان ثقيل تمنى الظالم أن تعبأ  
من دونه وتلقيه عن كاهليها : بقدر ما يعظم ذل شعبها  
بقدر ذلك يعظم قدرها . ومع ان العبارة موقّعة في نغميّة  
شجيّة ومحكمة الأداء وضنيّة بالعبارة فانها تيسّرت للإلتواء  
الذهنيّة وعرض المقدمات والخلوص الى النتائج وما زال  
الشاعر متفكّراً بقدر ما هو معانياً ، وتراه يعود ، بعد حين ،  
الى فكرة العطاء التي ألمّ بها بل أنهكها في التآويل والمقارنات ،  
فكأنه يعيد ذاته بذاته او كأنّه يتلقّف أيسر ما يطفو على  
لحّة نفسه وذهنه من الموضوع :

يأتيك من وهران يا للزّحام  
يأتيك كل الناس كل الأنام  
يرجون ممّا تبذلين الطعام  
والأمن والنعماء والعافيه

وقد هتف ، منذ حين :

أسخى من الميلاد ما تبذلين

ومضى في المقارنة بين عطاء الأرض وعطاء الشهادة  
وليس في هذه الفكر غور ، واي القوم لا يدرك ان موت  
الشهادة يمكن للوطن ويؤدي له عامل النصر والإزدهار .  
إلا أن هذه القصيدة تتفرّد عن قصيدة اللاجئين بأنما تتطوّر  
حيناً ، إذ يبصر الشاعر فجر الانسان الحديد ، ويقين الانتصار  
وان العدل قائم والظلم مدحور من ذاته . فبعد أن يبصرها  
كالشجرة العارية التي لم يبق منها الظلم الا الجذور ،  
تراءى له براعم الربيع الحديد :

ما شبّ في وهران من بُرْعَمِ  
أو أزهرت في أطلس عوسجة  
إلا ودبت في مسيل الدّم  
نممةٌ مُنعشة ، مبهجة  
توحي بأن الأرض ظلت تدور  
طاحونةً للقاتل المجرم  
تسحق منه واهن الأعظم  
ان من الدّمع الذي تسكين  
أسلحة في أذرع الثائرين

وينساق الشاعر ، من ثمة ، انسياقاً تاريخياً ، ذاكرّاً سعي  
الانسان للخلاص والتحرّر ، عبر الزمن ، فحيناً كان  
يضحي أبناءه «للحجرة» اي للوثن او يقدمون القرابين  
لاستدراار المطر . وجاء ، حيناً ، المسيح ليفتدي الناس

بدمه ، أما في عصرنا فان الأمر يتباين ولم تعد تجدي  
الصلوات ولا الشفاعات لأن الانسان يصنع قدره بنفسه ،  
لا يكل أمره للغيب او للطبيعة حتى يهباه رزقه بل إنه  
ينتزعه بكفاحه وثورته :

واليوم يفدي ثائر بالدماء  
الشّيب والشبان ، يفدي النساء  
يفدي زورع الحقل ، يفدي النّماء  
يفدي دموع الأيم الوالیهة

والسيّاب لا يزال يلحف ويلهج بهذه الفكرة ، مضيفا  
عليها من إنسانيّته ، فهو لا يدعو للقتال في سبيل القتال ،  
بل دفاعاً للظلم وحماية للأطفال ، للمواسم أي للرزق الهنيء  
الشريف الذي يكسبه الانسان بعرق جبينه . وفي يقينه ان  
الانسان وجد لينعم بخيرات الطبيعة ، بالزّهر والثمر والنّهر ،  
ولهذه المظاهر نوع من التقديس الشبيه بالعبادة الوثنية لمظاهر  
الخير في الطبيعة ، يتعبّد فيها للحياة بخير الحياة . وتراه يحرق  
ويثور اذ يشاهد البغي يحرق الحقل ويقضي على المواسم ويهدم  
البيوت ، والعمران ويقضي على الانسان بالفقر والتخلف .  
فالسّلام هو بالنسبة اليه الموقف الايجابي الدائم لا يكفي  
أن يبذل المرء من دونه تعب وعرق جبينه ، بل دمه وحياته ،  
عندما لا يجد بداً من ذلك . والقتال شر إلا أنه يغدو خيراً  
متى كان دفاعاً عن حق الكرامة والرزق والحياة .

ومن هنا تراه يمجّد تلك البطلة ، فهي أشبه بتلك الضحية  
من العذارى التي كان القدماء يضجونها أمام هيكل البعل  
او على مذبح النار ليستدروا السلام والحصب من الآلهة .  
وهي إذ تموت الآن في عصرنا تعيد ذلك الفداء ولكن بمنزعة  
انسانيّ أعمق ، خلعت عنها أظمار المسكنة وانتفضت  
على وقفة الرّكوع والتوسّل والسّجود وغدت ثائرة ، اي  
انها تطلب ما كانت تطلبه الضحية القديمة ، من دون ضراعة ،  
بل بالقوة والعصيان والتمرد . وهكذا فان الأمر هو ، في  
النهاية ، أمر الصمود والرفض ، بعد ان كان في البدء أمر  
توسل وضراعة . الانسان القديم كان يطلب رزقه وسلامته  
بذل من القدر والغيب وانسان هذا العصر بطلبه بكرامة من  
ذاته ومن مستعبدية . والسياب يتمثل على ذلك بالنبي العربي  
الذي رفض فداء الدم وما ينطوي عليه من طعم الغيب ،  
وآمن بالثورة او القوة التي دك بها عروش الظلم ودحرج  
صخرة البغي وحطّم التيجان :

بالأمس دوى في ثرى . يثرب  
صوت قويّ من فقير نبيّ  
ألوى . يبغي الضخر ... لم يضرب  
وحطّم التّيجان ، أي انطلاق  
في مصر ، في سنوريه ، في العراق  
في أرضك الحضراء ، كان انطلاق

فالسِّيَاب لم يؤثر موقف النبي في القتال دفاعاً عن العقيدة.  
لأنه مسلم وحسب ، بل لأنه التقى وإياه في موقف الكرامة ،  
إذ ماذا يجدي المرء ان ينال السلامة او الرزق وقد افتقد الكرامة  
وغدا مستعطياً متوسلاً . لا قيمة للسلامة والري والشبع او  
الطمأنينة ما دامت معفرة بحمأة الذل ، ولا سبيل للكرامة  
الا سبيل القوة والموت . أو لم تنزل في الآية قوله الكريم :  
« وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قَتَلُوا أَمْوَالًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ »  
ذاك ان الموت في سبيل العقيدة والكرامة يطهر الانسان من كل  
أذرائه ويطلعه على وجه الله ، بل يرميه في أحضانه الى الأبد .  
ومع ان الشاعر نزع منزعاً سردياً إلا أنه أناط به نفحة من  
الغضب والحماس والثورة مما سما به عن التقرير الشائع المبتذل .  
ويا ليت قدر للشاعر أن يقف هذا الموقف بصدد اللاجئين  
فلا يقتصر على الالتطام والنواح ووصف التشرد والهلاك ، بل  
يهيب بالعرب ان يعتصموا بماضي البطولة ، فلا يموتون في  
البراري جوعاً وذللاً ، بل في ساح القتال ، تتناثر اشلاؤهم  
لتغذي التربة الحديدية بدماء الكرامة والحرية . ليس الأمر أمر  
صلح بل أمر كرامة وذل واستجداء الحق يغمسه بالغار  
والموت أفضل من حق يعطى بصغار واحتقار .

وكدأبه في كل حين يعمد الى عشتار ، الالهة الحب  
والخصب ويؤثر البطلة الجزائرية عليها لأنها بذلك أكثر

منها عطاءً وقد نسب عشتار الى معانيها بحشد لفظي وقعنا على شيء منه فيما تقدّم من القصيدة :

عشتار أم الخصب والحب والاحسان تلك الربّة الوالهة  
لم تعط ما أعطيت، لم تُروِ بالأمطار مارويت : قلب الفقير  
لم يعرف الحق الذي يعرفون  
والحسد الآكل حتّى الجفون

ولقد استعار الشاعر الاسطورة ، ثمة ، من ذاكرته وحافظته ، فلم تعد رمزاً بل فكرة مخترنة ، تعفّت فيها ظلال الایحاء وانقطعت المعاني الشبيهة بالهالات الشعورية المواكبة لتحوّل الى فكرة واعية ، ثابتة تنسب صاحبها الى الحب والخصب والعطاء وليس للأسطورة مبرّر في هذا المقام بل إنها مقحمة ، فرضت فرضاً لايلاج التجربة في باب آخر بعد ان أوصد عليها بابها . ومن الاستطراد بهذه الاسطورة يتولّد استطراد آخر في تمجيد الفقراء الذين يعانون الظلم بتعقل وسماح ، لا يحفظهم الحقد الأعنى ولا يتآكلهم الحسد على سالي نعمتهم ؛ فهم ، على بؤس مصائرهم ، يعفّون عن ظالمهم ولا يتمنون لهم الشرّ وزوال النعمة ، كما أنهم يحرصون على قسم الشرف والكرامة فلا يقتلون أخاهم انتقاماً وحقداً :

قاييل فينا ما تهاوى أخوه  
من ضربة الحقد التي يضربون

وهذه المفاضلة بين الفقراء وظالمهم من الأغنياء لا شأن لها بالموضوع الأصيل وهو استشهاد تلك البطلة وقد انطلق اليه بفعل الأفكار التي تواردت الى ذهنه ، بعد ان ذكر الفقراء الذين تفتديهم انبرى الى تمجيدهم في أبيات تطول أو تقصر . وقصيدة السياب قد تطول ولكنها قلما تطول من ذاتها بل بما إليها لأن نفس الشاعر تزدحم بالآراء والخواطر وهي تنثال منه بفضيلة اللفظة التي تغويه عن موضوعه الأصيل .

ويعود في مقطع لاحق للمقارنة الواعية بينها وبين المسيح :

لم يلق ما تلقين أنت المسيح  
أنت التي تفتدين جرح الجريح  
أنت التي تعطين لا فيض ربح

وقد بدا المسيح كعشتار رقماً يتداوله الشاعر في موضوع البذل والتضحية ، وقد أنهك معناه وربما ابتذل لكثرة ما تلقفه وعبث به واقبل وأدبر عليه .

ولعل أفضل ما يؤثر في هذه القصيدة وصفه لنشوة الشهادة التي يفيض منها فرح الأطفال وتهل نشوتهم بالطمأنينة والسلامة . وفي تلك اللحظة يتضاءل في نفسها قبر الأشياء؛ الطبيعة ، والعذاب وبذل الدّم ، ما دام ثمة طفل يولد فلا تاقى عيناه الرائعة مفازة موحشة بل روضة للسعادة . لقد

أمست أمّا لأطفال الحياة كلهم ، اولئك الأطفال الذين  
ضاحكتهم السماء والذين بعضهم فرحان من بعضهم الآخر .  
والطفل يشير ، أبداً ، الى الجيل الجديد ، الى الحياة الجديدة  
يفد على عالم خارج من بين الأتقاض والأشلاء .

وبخلاف قصيدة اللاجئين ، تنتهي هذه القصيدة نهاية  
إيجابية ، تستحث على الثورة وتحض على الفداء :

يا نفحة من عالم الآلهة  
هبت على أقدامنا التائهة  
لا تمسحها من شواطي الدمار  
انا سنمضي في طريق الفناء  
حتى تروى من سيول الدماء  
أعراق كل الناس ، كل الصخور  
حتى نمس الله ، حتى نشور.

وجملة القول في هذه القصيدة أنها تمثل الناحية الرثائية من  
شعر السيّاب ، يبكي بها خزي الشعب وينعى عليه ذلّه ،  
الا أنها تتباين عن قصيدة قافلة الضياع في أنها تدور حول  
بطلة منقذة ، فكأنها الصباح المظل من قلب الظلمة او البرعم  
المتفتح مما بين الأشواك او أنها بداية الصمود والتحرر من  
الهوان ، بل إنها أوفت الى ذروته لأنها عانقت الفداء .  
ففي هذه القصيدة بعدان ، على الأقل ، أحدهما يتعاضم بالآخر

فيما انطوت قصيدة اللاجئين ، على بعد واحد ، وصف فيه  
الحزبي والعار والفقر والتشرد ولم تتلامح لنا عبره أضواء  
الأمل او ملامح الصمود والعصيان والتزوع من حالة التقبل  
الى حالة العناد والرفض والموت في سبيل القصيدة . مثل  
الحزبي في المعاني التالية :

— الحزبي التي تأنف الريح من حملة ، وباب الدم المقفل  
وقيام الأحياء وكأنهم أموات والتشرد في الكهوف ومعاناة  
الفقر وما الى ذلك مما لم تتضح معالمه وتسطع كما في قصيدة  
اللاجئين .

ومثل البطولة في المعاني التالية :

— في رفع البطلة لعار الموت والارتفاع الى سماء الله والعطاء  
بما يقصر عنه عطاء الأرض واحتشاد قلوب الشعب حول  
البطلة وارتجائهم منها العافية والحصب والنصر على الظالم  
ومعاقبة القوة والبطولة وفي مقارنتها بعشتار والمسيح  
وافتيادها للأطفال .

ولقد اجتزأنا بذلك اجتزاء التمثيل لأن نطوي  
على أعماق بكثير مما أوجزناه، وانما نود ان نخلص من ذلك  
الى ان الشاعر أضفى على تلك الفتاة صورة البطل المنقذ  
كما في الملاحم وهو الذي يجسد آماني الشعب وأحلام  
خريته ، كما رأينا في الالبادة ، وفي سيره جان دارك . إنها

الأمّة في فرد أو الفرد في أمّة . والشاعر لم يلمح في مأساة اللاجئين مثل هذه البطلة فكان حدسه دله على أن رخم الأمّة لم يحمل به بعد وان الشعب الفلسطيني كتب عليه التيه الطويل ، قبل ان يطل عليه هذا البطل المنقذ . والأحداث التي نحيها تؤكد ما أيقن أو حدس به ، فكان الشاعر يستطلع الغد ويدرك منه بعض وقائعه قبل أن تقع . ولسنا ندري لم تراه أثر الرضوخ والاستسلام ، ثمّة ، ولم يهب بالشعب على الثورة ، وقد مثل بذلك الواقع ولم ينهض منه الى المثال والشعر يتولد من التنازع في ذات الشاعر بين واقع يأباه ومثال يتمناه .

ومهما يكن ، فان رداء هذه القصيدة بدا فضفاضاً بالألفاظ والأفكار إذ كرّر فيها معاني لا تعدو ثلاثة أو أربعة ، تغطّي بها في كل اتجاه ، وعاد ينشرها بعد ان طواها ، يتردّد عليها بالتكرار وكان أخرى ان يسقط بعض المقاطع وبخاصة حيث قارن البطلة بالمسيح وعشتار او في ذكره لما يرتجيه منهم الشعب . كما ان الانفعال ظل يتشاءب ويتمطى عبرها ولم يحل بالاسطورة لتجديدها وقد وردت كمعرفة تعرف وليست كرمز حي ، وحشد عليها الألفاظ والنسب يواو العطف ممّا أضفى عليها قليلاً أو كثيراً من السرد . واذا أضفنا اليها آفة الاستطراد حيث ينصرف الى المشبه كالارض ، مثلاً ، مغالياً بالتفصيل والتعليل والموضوعات الجانبية أدركنا

انها لم تصف صفاءً فنياً خالصاً وان كان قد ألمّ فيها  
بمقاطع تداني الصفاء وبخاصة في وصفه للرّبيع الجديد  
وفرّح الأطفال ، وهل ان السيّاب شغف بما شغف به  
ابن الرومي من قبل فخلبته الإطالة ، وأخذ بها على  
حساب الإصالة . هذه القصيدة قد يسقط نصفها او اكثر  
فاذا تلاحمت على ما تبقى منها خلصت من شوائبها وبدت  
اشد تماسكاً واتحاداً عضوياً .

أما في قصيدة « المغرب العربي » فإنه ينوح على مجد الإسلام  
الذي لم تبق منه إلا آثار تدل على عزّ الماضي وخزي الحاضر  
وهوانه . وقد تلامحت له الآثار العربية هناك ، وكأنها بقايا  
قبر كبير هائل رقد فيه جبّار روع التاريخ :

قرأت اسمي على صخره

هنا في وحشة الصحراء

على آجرة حمراء

على قبر . فكيف يحس انسان يرى قبره

والصخرة والآجرة الحمراء والقبر هي رسوم الماضي العظيم  
المنذر ، تثير في الشاعر مشاعر الاعتزاز والاشمئزاز في آن  
معاً . فكيف يبقى من ذلك المجد العظيم هذه الآثار الصامتة  
الهزيلة . هناك رقد الانسان العربي الى الأبد ، بالرغم من  
انه ما زال يحيا ، مات بموت مجده وأن كانت الحياة ما

زالت تحقق فيه حتى ان الشاعر ليحار في ذلك فلا يدرك  
أهو حي أم ميت :

فكيف يحسّ إنسان يرى قبره

يراه وإنه ليحار فيه

أحي هو أم ميت . فما يكفيه

أن يرى ظلاً له على الرمال

كمثدنة معفرة

كمقبرة

كمجد زال

والسياب يتخذ من المثدنة والمقبرة رمزاً للمجد الزائل ،  
يصرّح بذلك تصريحاً ويعيه وعياً لأن الذين ابتثوا ، ثمة ، المثدنة  
وخلفوا قبورهم كانوا يسرون تحت أعلام البطولة ، وكانوا  
فاتحين ، تعصف بهم رياح القوة والنشوة ، اما أبناءؤهم  
المعاصرون ، فيحيون بلا حياة ، بلا مبرر لحياتهم ، على  
هامش التاريخ والحضارة وجودهم وعدم وجودهم سيان  
بالنسبة الى مصير البشرية .

ويمضي الشاعر في اظهار الدل والخزي باظهار ما لحق  
بالقيم العربية الكبرى ، القيم التي أدتها للبشرية وسمت عليها  
بها :

كمثدنة تردد اسم الله

ونخط اسم له فيها

وكان محمد نقشاً على آجرة خضراء°  
وزهواً في أعاليها  
فأمسى تأكل الغبراء°  
والنيران من معناه  
ويركله الغزاةُ بلا حذاء ،  
بلا قدم  
وتتلف منه دونَ دمٍ-  
جراح دونما ألم  
فقد مات .

والمعنى مستفاد في ذلك من المقابلة والله رمز العطاء العربي ،  
وما قدّمه للانسان والحضارة ومحمد رسوله ، حامل لواء  
كلمته في الناس . لقد حمل العرب مجد الروح والدين  
وابتنوا لهما القباب والمآذن وزها اسم محمد على رؤوسها  
وبه زهت أجداد العرب . ذاك كان في الماضي والعرب جديرون  
بالحياة ، يؤدّون لها رسالة الحق والخير ، أما اليوم فإن قيمهم  
امتهنت معهم ، فكست الغبار اسم الله الذي كان يسطع  
متألقاً ، مرّ به الغزاة الذين روض أجدادهم من قبل فركلوه ،  
لذلّ اتباعه وانصاره وهوانهم . الغزاة لا يركلون الله ومحمد  
بل العرب لانهما رمز لفخرهم ومجدهم . وكما قال المتنبي :

من يهن يسهل الهوان عليه  
ما للجرح بميت إيلامُ

فان جرح الكرامة العربية لا يدمى ولا يتألم لأنه قائم في  
في أجسام الموتى وأرواحهم . ولا تزال الحسرة تتأكله على  
أجداد الماضي وتهيب به أن يدعو العرب للنهوض . والقصيدة  
تكرر معاني سابقة ألمّ بها في مثل هذا الموضوع ، كما أنه  
لم يطلع بصور مستجدّة ، بخلاف القصيدة التي مجّد بها  
الثورة الجزائرية وهي رمز للشعر الحديث الذي تنبع الصُّور  
من قلبه وتفيض الأفكار والآراء والمواقف وتلتحم الرموز  
كما تتوارى الأورام الاستطراذية والتعاليل الذهنيّة النابية .

فهو يقول :

مِنْ قَاعِ قَبْرِي أَصْبَحُ  
حَتَّى تَتَنَّ الْقُبُورُ  
مَنْ رَجَعَ صَوْتِي وَهُوَ رَمْلٌ وَرِيحٌ  
مَنْ عَالَمٌ فِي حَضْرَتِي يَسْتَرِيحُ  
مَرْكُومَةٌ فِي جَانِبِهِ الْقُصُورُ  
وَفِيهِ مَا فِي سِوَاهُ  
إِلَّا دَيْبُ الْحَيَاةِ  
حَتَّى الْأَغَانِي فِيهِ ، حَتَّى الزَّهْرُ  
وَالشَّمْسُ إِلَّا أَنْتَهَا لَا تَدُورُ  
وَالدَّودُ نَحَارٌ بِهَا فِي ضَرْيَحُ

من عالم في قاع قبري أصبح  
لا تيأسوا من مولد أو نشور

\*\*\*

وانك لتشعر ، توأ ، اثر قراءة هذه الأبيات ، ان طبيعة  
الانفعال غدت داخلية ، ، وان الصورة حلت محل الفكرة ،  
وان خطوط الوضوح وسيماءه ، فضلا عن التقرير والتعليل  
والوصف والرصف ، انها ، جميعا ، قد زالت ، وتعدلت  
طبيعة الانفعال فيها ونفذ الشاعر الى اصقاع يشاهد فيها الحقائق  
التي لا تُشاهد ، يُبصر الطيف والشعور ، وهي لا تبصر ،  
مجسداً المعاناة قبل ان تسقط الى الافكار والأوصاف والالفاظ .  
ذاك ان عالم الحقيقة يُظلم بقدر ما تُوغل فيه ، يُظلم  
بالنسبة الى الحس والعقل ، لكنه يزداد وضوحاً بالنسبة الى  
النفس . واذا كانت الارتباطات المنطقية قائمة في الابيات  
الاولى ، فان هذه الابيات تتوغل الى الأعماق الى اعماق  
المنطق النفسي الانفعالي الذي يُخضع ولا يخضع والذي  
يُبذل عالماً جديداً ، بدلا من ان يُدعى لعالم التقليد . فكيف  
يصبح صائح من القبر ، كما يزعم الشاعر ، والقبر هو مأوى  
الموتى الذين فقدوا القدرة على الصياح ؟ ان القبر لا يعني الموت  
كما ان دلالة لا تقوم على التشبيه والاستعارة ، اي على الافتراض  
والاليهام ، بل انها حقيقة فعلية أوفى اليها الشاعر من خلال  
موقف عام يقفه ويؤمن به بالنسبة الى الحرية . تلك حقيقة ثانية

وراء الظاهر ، وهي مستمدة من أسطورة عريقة في الجاهلية ، تقول إن الميت إذا غُدِرَ به لا يموت ، بل تخرج روحه من رأسه بمثل طائر يُدعى الصدى ، لا يزال يصيح « اسقوني ، اسقوني » ، ولا يتروى الا من دماء القاتل . هكذا تشعب انفعاله وامتدّ عبر الاسطورة ، ممثلاً واقع الظلم في مكان معين ، هو الجزائر ، وكلّ مكان وزمان من خلال ذلك الرّمز الاسطوري العميق . وكما كان وقوف شوقي عند حدود المرأة ، لتمثيل العار ، مظهرأ للتقليد والعقم ، فان تقمّص السيّاب لهذه الاسطورة تولّد من قدرته الابداعية على كشف الارتباطات التي توحدّ بين الأشياء ورموزها ، من خلال مظاهرها المتناقضة . انها صيحة الثأر والدّم ، وهي في فمه ، كما كانت في أفواه آلاف بل ملايين المظلومين عبّر التاريخ . والقبر والصياح هما رمز الموت والحياة التي تأبى ان يصرعها الظلم ، فتتنصر عليه بالفعل الماورائي . فصول الحرية يُسمع حتى من اعماق الموت . هكذا سقط التشبيه وحلّ من دونه الرّمز ، وهو يَسْقُط كذلك بقوله : « من رجع صوتي وهورمل وريح » حيث جسّد بالرمل والريح الثورة العاصفة ، وخصّ الرمل لما ينطوي عليه بذاته من دلالة على بكاراة البطولة العربية في صحرائها ، وألمّ بالريح لانها تنطوي على معنى الغضب ، وهو لم يفسّر ولم يعلّل ولم يُقرّر ، وانّما شاهد صوته مشاهدة أو سمعه بالفعل في الرّيح والرمل . وقيمة ذلك كله أن المعاناة لم

تَسْتَحِلُّ الى أفكار واضحة ، مباشرة او إلى حكمٍ وعظيمة .  
فالشعر الحديث يَتَقَمَّصُ المظاهر الحسية من اطلّاعه على  
ضمائرها المكتومة بالتأمل واحساسه بها في نوع من الصوفية  
التي تدعنا نفطن الى مرامٍ كامنة فيها . لا شك ان الارتباط  
الواقعي المنطقي زالت آثاره ، اذ لا نكاد نتمثل بوعي كيف  
يكون الصوت رملاً وريحاً والصوت يصدر عن الفم بالألفاظ ،  
وانما الشعر الخالق هو الذي يعثر على حقائق مُضمرة وأصوات  
لها معاني الألفاظ وان لم يكن فيها لفظ . هنا الرمل لم يعد رملاً ،  
اي حبات سمراء شاخصة بجمود ، بل غدا رمزاً لنوع من  
المصائر القويّة التي لا تلين ولا تستكين لقوى الطبيعة . كما ان  
الريّح لم تعصف في الفيافي والطبيعة بل من الوجدان لتقتلع وتدمر  
وتبید .

ويمضي الشاعر في معانقة التجربة ، فتطالعنا القصور والأغاني  
والزهور ، وهي تنمُّ على ان الجزائر يحمي كسواه في عالم  
متكامل مادياً ، لا يعوزه حتى الثراء وحتى الطمأنينة وحتى النور  
الا ان ذلك كله لا يجديه . فالقصور لا تدعه يركن إلى طمأنينة  
الترف والحمول ، يتلهّى بسماع أغاني الحياة ومشاهدة زهورها .  
كل شيء قائم في عالمه ، إلا ان شمسهُ لا تدور ، اي ان  
حياته لا تجري وفقاً لسياقها . فالسياب لم يتحدث عن الحرية  
والوطنية ، لم يسمّها باسمها ، لكنه استحضر رموزها ونخابة  
في الشمس الواجمة المتجمدة . ذاك عالم فيه ما في سواه ، بيد

انه فاقد للحياة ، لانه فاقد للحرية . ثم تردُّ لفظة « الدود » لتدلّ على الهوان والذلّ وما الى ذلك من أحوال تصحب الظلم والعبودية . فهذا الشعر لا تسطع فيه الأفكار ، وما يتلخّص منها ، لا يعدو البقايا والأشلاء الفاقدة الدلالة ، ذلك ان الشاعر يحيا من نفسه بمثل هذا العالم الذي تُنيره شمس سوداء ، مظلمة ، جامدة ، يدبُّ عليها الدود ، وتقيمُ فيها القصور كالأطلال ، والزهور كأكاليل الموتى .

فما هو الفرق ، إذن ، بين تجربة السيّاب وتجربة شوقي مثلاً في القصيدة التي حيّى بها دمشق. انهما صدرتا عن انفعال واحد ، هو انفعال الظلم . وبينما شطر به شوقي الى الخارج ، الى قصف القنابل وتوهّجها على الافق والى النساء المدعورات ، نفّذ السيّاب الى رموز أنأى بكثير لا تطالعنا في حقيقة الواقع ، وان كان الخيال يبصرها في حدقته النفسية التي تستعير مظاهر العالم الخارجي وتُبَدع فيها معاني وأحوالاً جديدة . وقد تولّى الشاعران مسرح الطبيعة ، الا انها طبيعة واقعية إحسية عند شوقي ، وهي طبيعة نفسية عند السيّاب ، ابداعها الخيال من قدرته على تداول المعالم الخارجية في مضامينها الأولى التي سقطت عنها تحت وطأة المنطق والوضوح : تجربة شوقي اوضح ، وتجربة السيّاب اعمق . انفعال شوقي ثقلي ، تهويلي ، وانفعال السيّاب خالقي ، ابداعي ، اضاءت ظلمته الرؤيا ، وشخصت الشاعر

عبر المظاهر ، فتم له التجسيد في عالمه وقبل ان يتردّى تحت  
وطأة الافكار والوعي والواقع .

وكما تداعت معادلات التشبيه زالت ، كذلك ، الأطرُ  
التهويليّة للألفاظ ، فالرمل والريح والقصور والزهور  
هذه جميعها ، لم تعدْ ألفاظاً خطابية لأنها خلُصتْ حتى من  
معناها النثري الملّازم لها وأُنيطَ بها معنى شعري لا يلزمها  
في الظاهر المبذول ، بل انه ينبثق منها بالتأمل العميق والتّوحدُ  
مع روح المظاهر .

لذلك نقول ان الشعر الحديث يَعيْفُ عن الفكرة ويحلُّ من  
دونها الصورة ، يَعرُف عن التقرير ويلم من دونه بالرؤيا ، لا  
ينقُلُ عما يطالعُه في الواقع ، بل عما يستطلع فيما وراءه أو  
عبره ، وانك لا تفهمه ، بل تعانيه وتحلُّ فيه . وفضلاً عن ذلك  
كلّه ، فان مستوى المعرفة الشعرية يتباين أشدّ التباين . فبينما  
أقام شوقي على اللُجّة والسّطح ، يلوب على الانفعال ،  
ويجهضه بالصياح ، نفدَ فيه السيّاب وادرك من خلاله الحقائق  
العميقة المتصلة بقيم الحرية والعدالة والظلم ، دون ان يصفها  
أو يفصح عنها .

وترى شوقي يقول :

وللمستعمرين وان : ألانـبوا

قلوب كالحجارة لا ترق

وهو يمثل بذلك بطش المستعمر وقساوته ، وقد اسعار  
لذلك الصخر ، وادنى ما تُمثّل به القساوة في بداية الانفعال  
وأُميته ، اما السياب ، فيمثّل مقاومة المستعمر وعُسْر التصدي  
له بالقول :

وَعَرُّ هُوَ المَرْقَى الى الجُلُجْلَةِ  
والصَّخْرُ يا سيزيفُ ، ما أثقله

فهو قد استَحْضَر لهذا الانفعال المماثل تماماً لانفعال شوقي  
ما مدّ به أبعاده ، ومنحه يقين التاريخ من دون تجريد ،  
اذ تَقَمَّص فيه بقصه الصلب والجُلُجْلَةِ . فالشعب لا ينال  
حرّيته ، إلا بعد أن يُصَلَّبَ على جلجلتها ، لينهض ، من قبره  
ويبعث ببعث الحرّية كما المسيح . وبذلك توحد مصير المسيح  
والجزائري في وجدانه ، وتوحدت مصائر البشريّة عبر  
تاريخها الطويل . وقد كان استحضاره لمشهد الصلب نوعاً من  
الايغال بمعنى الظلم والاضطهاد في سبيل فكرة ، خلّص منه  
الى حتميّة العذاب حتى الموت ، بينما اقتصر شوقي من ذلك  
كُلّه على التنديد الصريح العامي المباشر من المقارنة بين قلب  
المُستعمر والصَّخْر . هكذا ، فان انفعال السياب أطلعه على  
حقائق دائمة حيّة عبر التاريخ ، شاهدها في رؤيا الجُلُجْلَةِ ، ثم  
تكشّف ذلك وتضاعف وقعه من ذكره لاسطورة سيزيف الذي  
يحمل صخرة كتبت له في كتاب القدر ، يكاد لا يَنفُذُ بها

الى الذُّرَّة حتى تَتَدَحْرَج الى السَّفْح ، فيعود يحْمِلها ويصعد بها من جديد . سيزيف هو الشعب الجزائري الذي يحمل صخرة قدره ومصيره ، يصعد بها الى جبل الحرية ثم تراها تنحدر من جديد . لقد توسَّل الشاعران ، جميعاً ، بالصخرة ، الا ان شوقي توسَّلها في معناها الواقعي ، في دلالتها الشائعة على القساوة ، بينما توسَّلها السياب في دلالتها الأسطورية كرمز لمحاربة الشقاء والصمود له من الداخل بالفعل الروحي . فسيزيف يمثل هنا المَطْلَق لكنه المطلق الشعري الاسطوري وليس المطلق اللفظي الذهني التجريدي ، نزع به من ذاته الى ذات الانسانية في تجاربها مع الظلم ، عبر التاريخ ، بينما أقام شوقي في حدود الجزئية الخاصة . فالفرق بين الشعر الحديث وسواه هو فرق في مدى اتساع الانفعال وشموله وانطوائه على معاناة الانسان العامة.

وينحاطب شوقي اهل الشام مخاطبة وعظية مباشرة بقوله :

وقفتم بين موت أو حياة  
فان رمتم نعيم الدَّهر فاشقوا

وللأوطان في دم كل حرٍّ  
يَدٌ سَلَفَتْ ودينٌ مستحقُّ

ومن يَسْقِي ويشرب بالمنايا  
إذا الأحرار لم يَسْقُوا فَيُسُوا

ولا يبني الممالك كالضحايا  
ولا يبدئي الحقوق ولا يضحق  
ففي القتلى لأجيال حياة  
وفي الأسرى فدى لهم وعثق

ففي هذا المقطع يحض على الفداء إذ لا ينعم القوم في بلدهم  
إذا لم يضحوا من دونه بدمهم ولا ترتفع أسوار الممالك إلا على  
جماجم الشهداء .

ويقول السياب في الموضوع ذاته خلال القصيدة ذاتها ،  
مصوراً يقين البعث :

لكن أصواتاً كقرع الطبول  
تنهل في رمسي  
من عالم الشمس  
هذي خطى الأحياء بين الحقول

\*\*\*

هذا مخاض الأرض لا تيّاسي  
بشراك يا أجدات حان النشور  
بشراك في وهران أضداء صور  
سيزيف القى عنه عبء الدهور  
واستقبل الشمس على الأطلس

ففي ظاهر المقطعين تباين شديد ، اذ ان شوقي يحض ويدعو ،  
والسيّاب يُبصر ويشاهد ما يدعو اليه شوقي ، وكأنه تحقق  
وقام فعلاً . ذاك ان السيّاب بلغ من الايمان بحتمية الانتصار ،  
إثر ما قدّم الشعب من ضحايا وما تطهّر به من عذاب وآلام  
أنه شاهده واقعاً وان لم يكن قد وقع فعلاً . شوقي اتخذ التعليم  
والسيّاب استبطنه إذ أكد ان الشعب الذي يبذل بذل  
الجزائريين ستشرق عليه شمس الحرية في النهاية . وهذا التباين  
الشكلي الظاهر يُضمّر تبايناً جوهرياً عميقاً . انه عنصر الزّمن  
الذي يتمتّل في نموّ القصيدة من بدايتها الى نهايتها عبر  
التحوّلات النفسية . فالبيت أو المقطع يقع كل منهما في لحظة  
النفسية . فبينما تراه في المَطْلَع متجهماً ، اذا بتجربته تنمو الى  
نهايتها ، حيث يتولّد التّفاؤل من التّخاذل ، والبعث من رحم  
الموت والانسانُ الحديد من إهاب الإنسان القديم .

اما ابيات شوقي فهي أبيات تراكميّة ، تُكرّر لحظة  
نفسية واحدة ، او انها خالية خلواً تاماً من الزّمن ، تتساقط  
بعضاً على بعض في ايقاع رتيب مُتّماثل . لهذا كانت ميزتها  
الأولى التكرار ، بينما اختصت أبيات السيّاب بالتطور ،  
يؤدّي البيت اللاحق وجهاً جديداً من المعنى أو مرحلة أخرى  
من مراحل . في الأبيات السابقة وقَعْنَا على سيزيف ، وهو  
يحمل صخرته الدهرية ، صخرة العبث والتّسيير واللاخريّة .  
واذا به عبر تطوّر الانفعالات والأحداث في القصيدة ، يستصر

ويُلقي عنه صخرته ويُدرك ذروة الجبل حيث طالعت شمس الحرية . فسيزيف الأبيات الأخيرة هوسيزيف الأبيات الأولى ، والفارق الجوهرى بينهما هو فارق الزمن وما انطوى عليه وما انفعَل به من تطورات داخلية وخارجية جعلت الشاعر يوقن من انتصاره النهائي . وقد يكون عامل الزمن هو ، في الآن ذاته ، عامل الوحدة العضوية القائمة على التجارب النامية من ذاتها ، تتطور من الأزمة الى الذروة الى الحل ، وكأنها فاجعة صغرى أو كبرى . وقد كان نخلو شعر شوقي ومن إليه من الزمنية باعثاً لهم على الردة والتناقض والرتابة ، تتقارب أبيات قصائدهم ولا تتحدّد ، تُردم ردماً يُعبثُ بنظامها فلا تضطرب ولا تبدّد لأنها غير مترابطة ومُتنامية .

هذا وجه من وجوه التباين بين المقطعين . وهناك وجه آخر له اتصال بالحقيقة الشعرية وكلية التجربة التي تعبّر عنها . فانت لو نظرت في أبيات شوقي لوجدت أنها تنسب الى الحكمة ، أي الى مبادئ خلص اليها الشاعر بالتفكير الواعي ، ثم انه يؤدّيها للناس ويستحثهم لاعتناقها بالطلب المباشر . إنها أفكار تولدت من التجريد الذي يسمو من الأحداث الجزئية الى خلاصة فكرية توجزها . فهي وليدة العقل العارف المستتج . أما أبيات السيّاب فهي صور ورموز ، لا تُطِل من خلالها أحداق المعاني الواجمة ، الجاثمة ، كما أنها لم تعتزل إطارها الحسى المنطوي على المضمون النفسى ، فهي أشبه بالرؤى .

ففي مطلع الأبيات نرى انه لا يزال في رسمه ، لكنه يسمع وقع الخطى ، والخطى رمز الحياة ، لكنها خطى بن الحقول ، انها انها خطى الحصب ، اي عودة الحياة الى نعيمها . والشاعر لم يُسمِّ ذلك باسمه ، ولم يفكر فيه بتفكيره بل ألح اليه في رموزه العميقة اللطيفة وبخاصة في خطى الأحياء بن الحقول حيث جسّد معنى التجدد في إطار شبيه بأطر العبادة الوثنية التي كانت تمجد الحصب من خلال عبادتها للإله تموز .. هنا ، أيضاً ، اتّسعت تجربة الشاعر وعانقت الشمول والمطلق من خلال الاسطورة واطلاعه على الحقائق اللطيفة الهاربة في الوجود ، موفياً من ذلك الى مثل الاسرار التي تَفْطِن لها الإنسان الأول في معانقته الأولى للوجود . أمّا شوقي ، فانه ما زال يُلقي حكمه الخطابية التي يقبض فيها ما طغا على اللجّة من غناء الأفكار . ولا يقف السياب عند هذا الحد بل انه يماثل بن آلام الوضع من رحم المرأة وآلام الأرض والشعوب لتخرج الانسان الحديد من رحمها : « هذا مخاض الارض » بل انه البعث الذي أحيا الأموات كلهم في مقبرة الفداء « بشراك يا أحداثُ حان النُّشور » .

\*\*\*

## جيكور والمدينة

بدا السيّاب ، منذ قصائده الأولى ، وبخاصة في حفر القبور والمومس العمياء وهو يعاني عقدة المدينة ، تلك السّاحة الشديدة الازدحام ، الكثيرة الجلبة ، حيث يشعر المرء أنه معزول ، متفرّد بين الزّحام ، صامت في أعماق الجلبة ، مقهور ، مقسور يسير فيطأ هامته بقدميه ويُعفّر مثله ويحمل اليأس والتعباسة كظلّ ملازم . إنها المفازة اللاّهلة ؛ وعبر ذلك كلّه يعُروه الحنين إلى عالم القرية أو الطفولة أو السعادة ، على غرار الرومنسيين . ولعلّ خيبة المدينة تتضاعف في نفسه لأنه يتصدّى لها في مرحلة الشباب ، أي المرحلة التي يعي فيها الهموم والمسؤوليّة وصراع الواقع والمثالي ، فيما يقضي في القرية طفولته التي لا ينكدها الوعي الفاجع لهموم الحياة في كسب الرزق وتنازع الهوان والكرامة والحياة والموت . إنها الحالة النفسيّة وقد التبست في بيثتها الحسيّة . أولم يقل لامرّتين مخاطباً الطبيعة : « أيها الأشياء التي لا حياة لها ، ألدّيك روح تعلق بروحنا وتكرهنا على التولّد بك » .

إلا أنّ السيّاب يتمثّل الأشياء وفقاً لمعادلات مأثورة في شعره ، أهمها معادلة الاسطورة التي يسرف فيها ويلتقفها بيسر ويحملها على كل معنى أو يحمل كل معنى عليها :

ناب الخنزير يشق يدي  
ويغوص لظاه إلى كبدي  
ودمي يتدفق ، ينساب  
لم يغد شقائق أو قمحا  
لكن ملحا .

فالسياب يتمثل بأدونيس الذي قتله الخنزير ، والخنزير  
هنا هو المدينة التي أُلقي في متاهتها أو دفن بين ركامها فلم  
يخضبها دمه ولم يُنبت فيها الزهر أو الثمر ، بل إنها ظلت عقيماً ،  
موات . وتصور المدينة بخنزير كبير أو وحش هائل يفترس  
ابناءه ، يقتل الشباب والجمال هو تطوير للفكرة الاسطورية  
القديمة حيث كان الوحش يرمز الى البداوة والشر المتلبس في  
حمى الغرائز العمياء . وقد استحال في شعر السياب الى نقيضه ،  
الى رمز المدينة المتوحشة التي تفترس ابناءها وتغتذي من  
شبابهم ودمائهم . وهذا المقطع تحشد فيه الرموز الخفية ، المباشرة  
وهي رموز روحية وثنائية ، تستشف روح المظاهر وعلاقتها  
بتنازعه لبقائه ، اي لكسب رزقه . فهو لم يتخذ القمع ،  
ثمرة ، في شكله وظاهره بل في ارتباطه بمصير الرزق  
والحياة ، اي بجوهره الوجودي . ومثل ذلك الملح فهو لم يقد  
فيه من المماثلة والتشبيه كما هو مأثور في سنة الشعراء ، لم يأخذ  
شكله بل دلالة بالنسبة الى الحصب والجذب ، والفقر والرزق  
والحياة والموت . الملح هنا هو رمز العقم لأن الأرض المالحة

هي أرض موات . ولقد فتح للشاعر بذلك عالماً جديداً من المعاني كَفَّ فيه عن الافتراض والمقارنة والايهام الشعوري وانقطع عن الغلو والترهات الوجدانية وغدا يلامس الحقيقة الفعلية ذات الطابع الانساني الحدّي . وإذا كان السياب يغتصب الاسطورة ، حيناً ، ويشدّها شداً ويخذبها جذباً ، او إذا كان يتنذرها ابتداءً من ايلاجها بل اقحامها في كل معنى أو موضوع ، فانها كشفت له بعداً جديداً للأشياء اتصل فيه بحقيقتها المباشرة ، الحقيقة الفعلية فلم يوهم بها أو يخلص إليها بالتشبيه او الاستعارة .

ولم نكد نقع ، من قبل ، في الشعر العربي على اشارة للقمح او الملح إذ ليس لهما مظهر ساطع يفيد منه الشاعر في المقارنة والمماثلة . فلون القمح ليس ساطعاً وشكله لا شأن له في تجسيد الجمال ومثله الملح . لذلك غفل عنهما الشعراء العرب ، جميعاً ؛ أما السياب ، فقد أوفى اليهما عندما تبدلت نظرته الى مظاهر الوجود ، ولم يعد يأخذ ببرقعها وما تطالع به الحواس بل بما تنطوي عليه من ارتباط حميم حي بالمصير البشري . التشبيه والاستعارة قاما على الحسية ، والرمز يقوم على النزعة الانسانية النفسية ، وهو وحده يلامس روح الشعر الانساني الذي لا تقتصر غايته على اللهو باللفظ واقامة المعادلات بين المظاهر والأشكال والأحجام والألوان الجاثمة ، دون الولوج الى روحها المكتومة ومعاينة الانسان المتمزق ، المفجوع بها . وقد نقابل بين هذا

المنحى الرمزي والمنحى التشبيهي من المقارنة بين المقطع السابق  
والمقطع اللاحق إذ يقول :

عشتار وتحقق أثوابُ  
وترفَ حَياليَ أعشابُ  
من نعلٍ يخفق كالبرق  
كالبرق الخلب ينسابُ

فالشاعر عاد ، ثمة ، الى الترجيح والتداعي والايهام ، لا  
يقبض على الحقيقة الفعلية بل يوهم بها إيهاماً لا يقين فيه . لقد  
ارتد او تردد على أسلوبه القديم في استدرار الأفكار بفضيلة  
اللفظة ، ولم يكد يذكر « عشتار » حتى تداعت في ذهنه  
الأثواب ، اي الجمال الرقيق المترف والأعشاب اي الربيع  
والخصب ، بل إنه ليلمّ بالجزئيات على غرار هوميروس فيذكر  
نعلها المتلمّع كالبرق . ومع ان الشاعر شارف الى حدود الرمز  
في الثياب والأعشاب ، فإن المماثلة بين التماع النعل والبرق  
ألّفت بين مظهرين في حدود النظر بل في حدود الإطار الخارجي .

وما تراها تكون عشتار في ذهن الشاعر ، إنها هنا جيكور ،  
اي القرية ذات الخصب والجمال وما زالت تحفق في وجدانه  
ويحنُّ إليها وهو يحتضر ويتنازع بعد ان افترسه وحش المدينة .  
والحنين مفعم كله بحسّ البداءة والبراءة ، والقرية هي الفردوس  
الذي نعم فيه حيناً ، أدونيس وعشتار ، او آدم وحواء ، ثم

طرداً منه الى عالم المدينة ، يصارعان وحشها ، فيلفى أدونيس  
جثة هامدة أو محتضرة وعشتار متحبة ، متمزقة الثياب والأسارير .  
وفي الاسطورة ان أدونيس وعشتار نعما بفرح الحب كل  
نعيم في مطلع عهدهما ، يتعانقان فيه بين أحضان الطبيعة ،  
بين المياه والأزهار والاعطور والألوان حيث يتفجّر الحصب  
وتفيض أنداء الطبيعة لتطعم أبناءها . ولست تدري اذا كانت  
هذه المقارنة الاسطورية حدثت للسياب بحدسه أم أنه افتعلها  
افتعلاً وتفكر بها تفكيراً ، ولعلّ الحدس والافتعال يتآلفان  
في ذلك ، فكأن الشاعر تحرّى في الاسطورة عمّا يماثل واقعہ ،  
فلما عثر عليه فاض بعواطفه ومعاناته . وتراه يتشهى ،  
أبدأ ، العودة الى النور والتحرّر من الظمأ ، أن يتروى ويروى ،  
أي أن تعود إليه لذّة الحياة ، كما كان في عالم الرّيف وقبل  
أن يمزقه غول المدينة :

لو يومض في عرقي نورٌ  
فيضيء لي الدنيا  
لو أنهض آه لو أحيا  
لو أسقى ، آه لو أسقى  
لو أن عزوقي أعنابُ

الا أن حنينه يظلّ مخدولاً ، إذ اليأس والموت يطغيان على  
نفسه وقد خذلت عشتار ذاتها ، فهي وان قبلته وعانقته لا قبل  
لها ببعثه واحيائه . ومؤدى ذلك ان المدينة ابتلعت جيکور في

وجدانه وان عشتار خلقت حزينة تكتئب وتنتحب وقد القي  
أدونيس كجثة هامدة بين يديها :

وتقبّل ثغري عشتارُ  
فكأن على فمها ظلمه  
ثثالُ عليّ وتنطبق  
فيموت بعينيّ الألقُ  
أنا والعتمة ...

وما زال الشاعر يقتفي أثر الاسطورة ، مؤلفاً بين واقعها  
وواقعها . وفي الاسطورة أن عشتار هرعت الى حبيبتها الطعين  
وجعلت تقبّاه وتنعشه وهو مضطجع اضطجاعة الموت لا يُرِيم.  
والسياب ، كذلك ، بعد ان صرعت المدينة بالكذب والنفاق  
والتجارة والزنى والقسوة والغربة ، ماتت في نفسه سعادته البريئة  
ولم يعد لذكرياته الماضية او ولعه بالقرية طاقة على تحريره من  
يأس الحياة وشهوة الموت ، بل معاناته الفعلية . فأدونيس قتل ،  
ولكن عشتار ، اي القرية ما زالت حيّة ، وسوف يأتي الربيع  
او تعبر بها الفصول ، فتزدهر ، بل إنه لا بعث حقيقياً إلا  
يبعث أدونيس ، اي بعودة الحق والجمال ، فقد ينبت القمح  
وتفيض البيادر وتنتشر الأفراحُ ، إلا أنها زهوة زائفة وفرح  
مخادع :

سيفيض البيادر بالقمح  
والبحرن . سيضحك للصبح

جيكور ستولد ... لكني  
لن أخرج فيها من سجن  
في ليل الطين الممدود  
لن ينبض قلبي كاللحن  
في الأوتار  
لن يحقق فيه سوى الدود

فأين هذا الحشد من الصور والرموز من بذل الأفكار الواعية  
وتشابه الغلو والايهام ، وقد افتقدت الألفاظ ، ثمة ، إطارها  
الذهني وغدت روحاً كلياً . فالبدر لا صفة وصفية أوحسية  
له إذ لم يتولّه في شكله بل في معناه ودلالته بل في وظيفته  
الإنسانية الوجودية ، فإذا هو رمز الخير والبركة واقبال المواسم  
وطمأنينة العيش وفيض الطبيعة بالخير على أبنائها . والقمح هو  
صنو له والبحرن كذلك ، وقد أدخل على تجربة الشعر بعد ان  
أقام دهرأ خارجها لأن شكله لا يثاقي أيا من مظاهر الوصف  
والتشبيه .

وللجرن في الريف علائق ظاهرة ومضمرة بفرح العيش  
وطرحه ، إنه البحر الذي يدق فيه البنّ ، أو تضرب فيه لحمه  
الطعام في الأقراح وفي قرعه نشيد الفرح . وفي الريف يكفّ  
القرويون عن استعماله كتدليل على الحداد ، فاذا انقضت  
مدّة الحزن عاد يقرع كأنه يرمز الى ان الحياة باقية وأنها أقوى  
من الموت . هنا الرّمز فولكلوري والفولكلور لا ينبت ولا

ينمو مجانياً بل كتعبير فيّ بديهي ، عميق عن المنازع الجوهرية  
لأفراح الشعب وأتراحه . الا أن السياب لا يكف ، مع ذلك ،  
عن الايهام والافتراض كقوله إنّ الجرن « يضحك للصبح » ،  
وهو قول مستفاد من سنة البديع الرومسي حيث ينسب الشاعر  
للأشياء ما لا ينتسب اليها ، أصلاً ، من الأحوال النفسية ،  
خالعاً عليها هالة من الوهم الشعوري . وربما كان هذا  
الاسلوب متفقاً ، حيناً ، وواقع النفس إذ تعريها الغلواء ،  
إلا أنه ابتدل من الاسراف به واستحالته الى معادلة يسيرة موات .  
وهي تباين الرمز الذي يكشف الحقيقة ذاتها فيما يفتعلها الوصف  
الافتراضي افتعالاً . وفيما دون ذلك تتجهّم الألفاظ بتجهّم  
التجربة ، فينضح منها اليأس ويقين القسر والإكراه بل الزوال  
والموت . فالشاعر مرتهن الى سجن جسده في الطين العالق به ،  
وليس للطين هنا دلالة المادية عند الصوفيين ، بل إن له دلالة  
الكثافة والجهل والحمأة . وما زالت المعاني تكتسي صورها ،  
مكثفة ومعقدة بها ، ومتحررة من التقرير النثري . وعندما  
يلمّ الشاعر بالتشبيه ، فإنه ينأى به على العلائق المطروحة الدانية  
المتناول ، متقصياً في العلائق الطريفة المؤثرة كتشبيه نبض القلب  
باللحن في الوتر . وهذا التشبيه لا يقصر عن الإيحاء ونقل  
الانفعال ، الا أنه لا يؤدي وقع النبض ذاته بل بما  
قرنه به واستعاره له . والنقاد المعاصرون . في معظمهم ، يرون  
ان التشبيه وسيلة قاصرة ، وان كانت أسمى من التقرير لانه  
ينطوي على انقسام ومقارنة والحقيقة الشعرية واحدة ، لا

حاجة لها بما دونها . وترد لفظة الدُّود لتدلّ على ما هو أنأى  
من الموت الهاديء ، بل على النتن وحقارة المصير وغرور  
العواطف والقيم الانسانية وباطل الحياة . وقد تنكب فيه عن  
التشبيه وشطر إليه كيقين فعليّ مباشر ، ممّا هو أسمى فنيّاً  
ونفسياً من المماثلة .

ومهما حاولنا أن نقبض على حدود المعنى ونأسره ، فإن  
لهذه اللفظة الصورة ما لا حدّ له من الإيحاء لأنها مفاضة إفاضة  
الصدق والعمق ، معاً . وهكذا يبدو أدونيس مستسلماً للموت ،  
لا قبل للحياة ببعثه وحتى عشتار ، أي السعادة ، تضمّه بين  
يديها كأشلاء هالكة غير قابلة للحياة . وبذلك تتحوّر الاسطورة  
وفقاً لواقع الشاعر ، فبينما تذكر ان عشتار وهبت حبيبها الحياة  
ثانية ، وانه كان يبعث ويتفتح في الزهر والثمر ، فان أدونيس  
الذي صرعه المدينة يستسلم لقدره وموته ، لأن من يدخل  
رمس المدينة لا يخرج منه . واني له أن يبعث من جديد ما دامت  
دماؤه تنحر فيها كل يوم واني له أن يعود الى الغناء وقد جفّ  
في فمه نسغ الحياة واستحال الى كومة من الأحطاب وأني  
للحق ان يلد القمح ما دامت جراحه لا تنضح بالدم بل بالملح :

هيهات ، أتولد جيکور  
إلا من خضة مبلّدي  
هيهات ، أينثق النور  
ودمائي تظلم في الوادي

أيزقرق فيها العصفور  
ولساني كومة أعواد  
والحقل متى يلد القمح  
والورد وجرحي مفعور  
وعظامي ناضحة ملحا .

مدينة السعادة لا تولد من جديد ، إلا متى ولد الانسان القاطن  
فيها من جديد . والانسان مقهور جراحه فاغرة وفمه  
أخرس ودمائه مهدورة . وهذه الفكرة مبدولة في شعر السياب  
منذ البدء ، فكما ان المدينة أحوالت الانسان الى حفار القبور ،  
اي الى انسان يحيا بموت الآخرين ، والحفار هنا رمز لما هو  
أنأى من ذاته ، الى التاجر الذي يلتهم لحم المستهلكين ولا يحفل  
بمصيرهم ، الى الطبيب الذي يثري بالمرض والحاكم الذي  
يتنعم بشقاء الرعية ، الى كل مظالم الحضارة القائمة ، حيث  
ينقسم الناس الى فئتين ، فئة قليلة هي الآكلة وفئة كبرى هي  
المأكولة . حفار القبور هو قابيل الحديد وأدونيس هو هابيل  
آخر ، إنه الانسان المقتول ليغتذي الانسان المتلمظ الوحش  
من دمه ولحمه . والمدينة هي التي أحوالت المرأة البريئة الطاهرة  
الى بغي يائسة . لذلك فلا أمل بالبعث ، بخروج أدونيس من  
قبره إلا متى تحرر الانسان من العبودية والزق والضرورة ولم  
يكن ضحية سائغة في شدة المفترسين .

والسياب يعاني ، هنا ، حالة من اليأس تضاعفت واشتدت

في نفسه حتى عفت على يقين البعث وإيمانه بانتصار أدونيس  
على الوحش ، اي الانسان المحب ، الجميل الفرح بالوجود على  
قوى الشر والظلام في العالم . وما دام ثمة مدينة تباع الأشياء فيها  
بالأثمان بلا تقدير للكرامة والحق ، فإن الانسانية تظل مرهونة  
لقبضة الشقاء والبؤس وأدونيس هو رمز لهذه الانسانية . ولذلك  
ترى الرموز العدمية الفاجعة تغشى هذا المقطع : من الدم المظلم ،  
المهدور في وادي العبث ، الى الجرح المغفور الذي ينضح ملحاً ،  
الى انتصار الموت انتصاراً دائماً وهزيمة الحياة والفرح امامه :

لا شيء سوى العدم العدم  
والموت هو الموت الباقي  
يا ليل أظل مسيل دمي  
ولتغد تراباً أعزائي  
هيهات أتولد جيکور  
في حقد الخنزير المتدثر بالليل  
والقبلة برعمة القتل  
والغيمة رمل مشور  
يا جيکور

ونهاية القصيدة أشدّ ظلاماً ويأساً من بدايتها ، وقد نزع  
الشاعر عبرها منازع متعددة ليتخلص من وهدة اليأس ، فإذا  
يقينه يطغى عليه في النهاية وتري شبح الموت مهوماً عبرها ،  
فكأنه لا خلود إلا للموت وليست الحياة سوى لحظة طارئة

تتقدمه وتمهّد له . بل إن الشاعر ليتمنى أن يستولي عليه العدم  
ويغدو تراباً هامداً ، فما جدوى الحياة ما دامت ضحيةً لخنزير  
الشرّ ، وما دامت القبة غدراً ونفاقاً ، تظاهر بالحنان والمودة  
فيما هي تضمّر قتلاً كقبلة يهوذا . في بداية القصيدة بدأ  
أدونيس مقتولاً وفي نهايتها منتحراً ، اختار الموت لذاته  
كخلاص له من قوى الشرّ في المدينة التي هي أشبه بمغارة  
للصوص . وأدونيس هو السياب بعد أن فجّع بوعي الحضارة  
والمدينة وما تتألق به من أنوار ساطعة تنطوي على النتن  
والدنس ، إنها القبور المكلسة التي تُخفي داخلها عظاماً  
منتنة .

وفي قصيدة أخرى تراه يسمّي المدينة باسمها ، فكأن دروبها  
حبال تخنق أنفاسه ، بل إنها لتستحيل حبالاً من نار تحرق الحقول  
وتقتل في نفسه فرح القرية وهناءها ولا تخلف فيها إلا الحقد  
والضغينة :

وتلتفّ جولي دروب المدينة  
حبالاً من الطين يَمْضغن قلبي  
ويعطين عن جمره فيه طينه  
حبالاً من النار يجلدن عري الحقول الحزينة  
ويحرقن جيکور في قاع روعي  
ويزرعن فيه رماد الضغينة

وإنك ، إذا ما أمعنت في هذه الأبيات ، لطالعك فيها تعبير  
مكتوم عن الاختناق . ، فكأن للمدينة يداً تضغط على أنفاسه  
وتكاد أن تُجهزَ عليه . ومع ان المعنى ما زال يقوم على فضيلة  
التداعي والمماثلة بين الدروب والحبال ، فإن نسبة الحبال الى  
الطين نمت إليها معاناة العبث واليأس . والطين يضمّر دلالة  
الهوان والعبث معاً . ولا شك ان الصورة مكثفة ومعقدة ،  
أخذت في حدود الحدس فنمت عن الوحشة والذلّ واللاجدوى .  
وتراءى عبر خاطره الحقول ، فإذا هي حزينة ، وينبعث حنينه  
لقريته جيكور ، فإذا هي احرقت وأمست رماداً في روحه .  
وجيكور هي البراءة والسلام والإلفة ، هي الكسب بالكدح  
الحلال ، هي الأخوة الانسانية ومقاسمة الأفراح والأطراح ،  
وقد قتلتها ، جميعاً ، المدينة وقامت ، من دونها ، مشاعر  
القسوة والغدر والحيلة والغربة والشعور بالتفرد والانعزال في  
مواجهة الخطوب . لقد كان الشاعر يَفْرَحُ لأفراح الناس  
ويحزن لأحزانهم في القرية ، يراهم فيأنس بهم لأنه عايشهم  
منذ الحداثة وأوثقته بهم الذكريات والعادات وطقوس العيش .  
لقد أقام معهم في أحضان الطبيعة واغبط بزهرها وثمرها وطيبها  
ونهارها وليلها ، فلما ولج الى المدينة ، كأنما ولج الى جوف  
حوت هلثل ، مظلّم ، يعبر بالناس ، يراهم ولا يراهم ،  
يغائشهم ولا يختلط بهم ، لا يعاني معاناتهم ، فالتوى على ذاته  
بمضغ النعمة والحقد . في المدينة لا تنمو الصداقات ولا تدوم ،  
وإذا قامت ، فعلى الضرورة والمصلحة ، أما في جيكور فالناس

كلهم أصدقاء بالمحبة . والشاعر إذ انخرط في المدينة ، تولاه  
وعى من يلج الى بحر زاخر ، الدّاخل إليه مفقود والخارج  
منه مولود ، بل إنه ليلج منها الى هاوية الموت الذي لا رجعة  
منه :

دروب تقول الأساطير عنها  
على موقد نام : ما عاد منها  
ولا عاد من ضفة الموت نثار  
كأن الصدى والسكينة  
جناحا أبي الهول فيها ، جناحان من صخرة في ثراها دفينه  
فمن يفجر الماء منها عيوناً لتبني قرانا عليها  
ومن يرجع الله ، يوماً ، إليها .

والسياب يخلع على المدينة مثل أجواء المدن الاسطورية ،  
المأهولة بجن الرعب والموت ومن يقتحمها كمن يدخل في  
مغامرة الهلاك . لذلك تراه يساوي بينها وبين الموت ، إذ كلاهما  
لا يعود من يلج فيه . ولا شك أنه أسرف وغالى ، إلا أنه  
أفصح ، في الآن ذاته ، عن معاناته للرعب من المدينة وهو ينمي  
إليها ، فضلاً عن ذلك ، صفات القفر الخالية حيث تدوي  
الأصداء وتخيم السكينة وتجم الأشياء مجثم أبي الهول ، تنظر  
بجدقة فارغة وملايح شائخة لا تريم . وكيف ينسب للمدينة  
مثل هذا السكون وهي ذات دوي وجلبة ؟ ذاك أنه عبّر  
عن واقعها النفسي من دون وقعها الحسي ، فبدت له خالية

وان كانت آهله ، إذ ما جدوى الحشد والزحام ، ما دام الانسان لا يشفق على أخيه ولا يتعطف عليه ولا يقاسمه همومه. فالناس موجودون وغير موجودين، في آن معاً، إذ لا خير في وجودهم ولا إلفه . وقد تتمثل له المدينة بصخرة مجذبة ، بعد أن تمثلت بقفر تدوي أصداؤه . فتربتها فاقدة الحصب، عقيم . والسياب يكاد لا يفطن كيف يكسب المرء رزقه من دون الأرض ويتهوّل أن يرى الناس يحيون بالتجارة والخدمات . وفي خلده ان الرزق يكسب من الأرض وحسب، ويتمنى لو تتفجر فيها مياه القرية، لتنمي فيها الأشجار والأثمار ويعود الانسان للاتصال برحم الأرض ، ام الحصب والعطاء والمحبة ، حيث يفرح الانسان بالكرم ويُفرح به الآخرون . بل إنها لمدينة كافرة ، بلا إله ، اي بلا رحمة وصدق وعدالة ، القوي يفترس الفقير والمخادع يستثمر الصادق وذوو الوجوه المتعددة من له وجه واحد، هو وجه الطيبة والصراحة . ولم تراه ذكر الماء في هذا المقام ، هل قرنه ام مثله ام شبهه بل عاناه معاناة انسانياً كرمز للحصب ، إنه روح الأرض وحياتها . وربما سمي الأقدمون ذلك الكناية، أي التدليل على الشيء بغايته او نتيجته أو باعته ، الا ان الرمز هو أنأى من الكناية لأنه يتلمس روح الأشياء ، ضميرها الظاهر والملكوت ، دلالتها الخفية اللطيفة من ارتباطها بسعادة الانسان وتغاسته او من علوقها به بأهذاب الذكريات .

والمدينة آهله ، تصدح أضواؤها في الليل ، حيث تبدع

فردوسها المصطنع ، كما يقول بودلير ، أعمدة جامدة ،  
جاثمة ، ومصابيح كتفاح مشتعل ، وحوانيت يتخلع فيها  
الانسان عذاره ويتعرى الا من ورقة التين التي اكتست بها  
حواء . الا ان المصباح الانساني الأهم لا وجود له ، بل  
إنه منطفيء ، انه قنديل الحب والألفة . فإنك لا تجده في أي  
دار او مقهى او سبيل :

وفي الليل ، فردوسها المستعاد  
إذا عرش الصخر فيها غصونه  
ورص المصابيح تفتح نار  
ومبد الحوانيت أوراق تينه  
فمن يشعل الحب في كل درب  
وفي كل مقهى وفي كل دار

وتخضل من لمسها ، من ألوهية القلب فيها ، عروق الحجارة

أو لم يقل الانجيل ليس بالخبز ، وحده ، يحيا الإنسان ،  
المال لا يحيا بل يميت ، يولد القسوة والنفاق والتكبر وليس  
أمر السعادة أمر مال يقتنى أو يكدر ، بل أمر مشاعر ، هو  
أمر الحب والرحمة والمواساة . ألا يشعر المرء انه وحيد أمام  
قدره ، معزول ، مهزوم . ولهذا تترأى له ان المدينة مقفرة ،  
يعدو في الشارع ليطفر من وحدته فاذا الدرب آهلة بوجوه  
الغرباء ، ينظرون اليه ولا يؤنسونه ، غريب يلتقي غريباً ، بل  
شبح يعثر بشبح ويتولى عنه . ويدلف إلى المقهى ، فاذا

الوجوه التي طالعت عابرة ، تطالعه من جديد وهي قائمة ،  
شاخصة ، فاذا آوى الى داره ألقاها خاوية ، قانطة ، الجار  
ليس أنحاً لجاره ، كما هو في القرية ، بل هو وجه قريب بعيد ،  
معروف ومجهول في آن ، معاً بل إن الأمر هو أنأى من ذلك  
وأفدح منه ، لأن إنسان المدينة ليس عابراً مجهولاً ، أو جاراً  
معزولاً ، أو رائد مقهى مذهباً ، بل إن له مخلباً قاتلاً يبضع  
به لحوم البشر ، اليد العاملة في الرّيف ، يد الكدح والرحمة ،  
يد المصافحة بالطيبة والسلام ، تتحوّل الى مخلب دام ، جارح .

ومن يُرجع المخلب الآدمي يداً يمسح الطفل فيها جبينه  
وتخضل من لمسها ، من ألوهية القلب فيها ، عروق الحجار

ولا يزال همّ الأطفال يصحب الشاعر في معظم قصائده  
لان عذابهم هو العذاب المطلق ، الصافي ، بل إنه الظلم المطلق  
لأنه ينهش في أحشاء بريئة . ومن منا لا يتساءل حزينا ، أنى  
لأبنائنا ان يحيا في هذا المجتمع الماكر ، المخادع ، المفترس  
ومهما غني المرء بأولاده في منزلهم ، فان سعادتهم لا تتم  
ولا تتحقق إلا في المجتمع . وأطفال القرية ليسوا هكذا . كما  
الأيدي هنا ناعمة الروح وان كانت خشنة وايدي أبناء المدن  
ظاهرها لينّ اللمس وفي قلبها ناب ومخلب .

وكما قال الانجيل لا تعبدوا ربّين : الله والمال ، فإن أبناء  
المدينة طردوا إله الروح من حاضرتهم وتعبدوا لإله الذهب  
والمال الذي يلتهم ويتخطف الأبصار والألباب :

وبين الضحى وانتصاف النهار  
إذا سبّحت باسم ربّ المدينة  
رحى معدن في أكفّ التجار  
لها ما لأسماك جيكور من لمعة واسمها من معانٍ كثار  
فمن يسمع الرّوح، من يبسط الظلّ في لافح من هجير النصار

ورب المدينة هو المال ، يدور في دوامة بين التجار ،  
يثير اللّهفة ويشغف الأبصار ، المال هو رمز المادّة والغريزة ،  
في سبيله يسفحون القيم ويبدّلونها ويمتهنون الظلم والقسوة والنفاق  
أما الرّوح ، فإنها مطرودة من المدينة ، أو أنها تقطن فيها  
مستوحشة ، واجفة ، يتلظى من دونها الذهب ويتوهج ويحرق  
مثل الهجير اللافحة . المال هو العبد والسيد في آن معاً ، هو  
سيد المدينة وخادمها ، لا يشعر المرء بضرورته وحتميته كما  
هو الأمر في المدينة . الناس يهرولون ويعدون ليكسبوه ، فإذا  
هو كالسّراب يفرّ من أيديهم ، من جديد ، فيلحقون به  
ويكادون لا يقبضون عليه حتى يتولّى أو أنهم يحتفظون به  
ويحرصون عليه ، فلا يهبهم الطمأنينة ، بل يعرفهم بالقلق ،  
نار آكلة تسعّر في النفوس . هذه المدينة هي بابل التاريخ ،  
مدينة الفسق والفجور والقتل والثراء الفاحش يجمعونه من عرق  
البؤساء وكدحهم ، إنها مدينة البغاء والجنون ، يأكلون لحم  
المسيح ويشربون دمه :

وفي كل مقهى وسجن ومبغى ودار :  
« دمي ذلك الماء الذي تشربونه »  
ولحمي هو الخبز ، لو تأكلونه »  
وتمز تبيكه لات الحزينه

ويحاول الشاعر أن يرتدّ الى جيکور أن يحييها ويقيم فيها  
بجسده أو بروحه ، ولكنّ جيکور نفسها تهدّمت ، اغلقت  
أبوابها وهدمت بيوتها واعتراها الفقر ، فبدت كأطلال دائرة.  
لا قبل له بالقيام في المدينة ولا بالعودة إلى جيکور ، إنه متوزّع  
بينهما ، بين حاضره وماضيه ، بين واقع البؤس والحنين الى  
السعادة ، يولد في ذهنه قرية وهميّة بالحنين والذكريات :

وجيکور من غلق الدّور فيها ، وجاء ابنها بطرق الباب دونه .  
وجيکور نخضراء مَسَّ الأصيلُ ذرى النّحل فيها  
بشمس حزينه

يمد الكرى لي طريقاً إليها

من القلب يمتدّ ، عبر الدّهاليز ، عبر الدّجى والقلاع الحصينه  
وجيکور من دونها قام سور وبوابة واحتوتها سكينه  
فمن يخرقُ السُّورَ ، من يفتح الباب ، يدمي على كل قفل يمينه

فجيکور هي العدن او الفردوس المفقود ، كان مقيماً فيه ،  
لكنه طرد منه ، وهو يحاول ان يعود إليها ، إلا ان سور اليأس  
والهمّ والوعي يقوم دونها ولا قبل له بهدمه ، وأنى للإنسان

أن يعود الى طفولة العواطف وبراءتها ، ان يقبع في القرية وهي  
تنزلق من تحت قدميه ، يرتحل ابناؤها الى المدينة وتقف إثرهم  
المرايع والمرايع ، وتسكن جلبة الأحياء وهزج الأطفال والرجال  
في أفراحهم . لو عاد اليها لشهد مآتمها ، لا عرسها ، وكما أقيم  
سيف النار ليمنع آدم وجواء من العودة إلى الفردوس ، أقيم  
شبح الفقر والهجر على أبواب جيكور . هكذا استحالت الى  
حلم ، يُحييه بالوهم ، في عالم الخيال ، يمتطي إليه جواد الحلم :

على جواد الحلم الأشهب  
أسريتُ ، عبر التلال  
أهرب منها ، من ذراها الطوال  
من سوقها المكتظ بالبائعين  
من صبحها المتعب  
من نورها الغيب

إنه الحلم ذاته ، يبدعه في خياله ليلتقي قريته السعيدة التي  
افتقدتها ، يعايشها بالوهم ، بعد ان استحالت عليه في الواقع .  
يحن اليها بعد أن سئم من خمور المدينة وشرورها المكسوة ببراقع  
المظاهر المخادعة وآفاقها الممحوّة ، المموّهة التي لا تبرى  
ومخادعها التي هي مواخير . الا ان جيكور امحت وزالت وهي  
لا تتعطف ولا تستجيب :

من يتزل المصلوب عن لوحه  
من يطرد العقبان عن جرحه

من يرفع الظلماء عن صبحه  
ويبدل الأشواك بالغار  
أواه يا جيکور ، لو تسمعين  
أواه يا جيکور ، لو توجدین

لقد صلبته المدينة ، وليس من ينقذه ، إنه يستجير ويستغيث  
بماضي السعادة ، بالذكريات ، بالقرية ، الا ان الموت يزحف  
إليه ، ، بل إنه يقيم في حالة من النزع ، لا يحيا ولا يموت ،  
يعاني آلام المخاض دون ولادة :

نزع ولا موت  
طلق ولا ميلاد  
من يصلب الشاعر في بغداد

وهو يتمنى ان يقذف البركان نيرانه والفرات طوفانه . وقد  
يتوهم حيناً ان لقاء السعادة قد تحقق إلا أنه يدرك في النهاية أن  
جيکور ماتت ولن تولد من جديد :

جيکور ، نامي في ظلام السنين

إنه اليأس من المدينة ، بل من الحياة والمدينة ، فكأن الزمان  
زحف به إلى اللارجوع وقامت أمامه عقبات وتعقيدات لا  
جدوى من الانتصار عليها . وفي قاع هذه التجربة المتشائمة ،  
الناثجة نستشف الصراع بين الخير والشر في نفس الشاعر ،  
الخير هو السعادة والشر هو التعاسة ، القرية خير والمدينة شر .

لذلك تراه يفرع اليها ليتحرّر من ضياعه ونصبه ، يحن إلى  
الصيف وزهره ونداه ، بل إنه يحنّ لما هو أنأى من ذلك إلى  
بعث الرّوح من جديد ، بعد ان قتلت أو طردت في مفازة  
المدينة ، لم تغذّها محبّة ولا إلفة ولم تأنس بصدق او برفق ، لقد  
جفّت ونضبت واستوحشت في عزلة شبيهة بالموت :

ابحث في الآفاق عن كوكب  
عن مولد للرّوح تحت السماء  
عن منبع يُروي لبيب الظّماء

وربّما أكل الشّاعر من ما كل المدينة كلّها واحتسى ماءها ،  
لكنه ظل جائعاً ، لم يترتّب ، وظلّت عظامه تصطك بالصقيع  
والبرد ، لا يعرف دفئاً ، وعيناه مظلمتان ، رغم الأضواء  
والمصابيح المبهرجة :

جيكور أين الحبز والماء  
والريح صبرٌ وكل الأفق أصداء  
بيداء ما في مذاها ما بين لنا  
درب لنا ، وسماء الليل عمياء

فالعودة من المدينة هي كالعودة من رحلة الصّحراء ، رفيق  
ولا ظل ولا ماء ولا مأوى ولا سبيل ، ليس ، ثمة ، سوى  
الضنى والارهاق والحنين الى ربوع الأهل حيث المحبّة التي  
تغذي بها الروح .

ويتمادى الشاعر بتمثيل وحدته في المدينة ، فيتوهم أنه مقيم  
لوحده في حرائه ، وهو الجبل الذي نزل فيه الوحي على  
النبي ، وقد سدّت منافذه عليه خيوط العنكبوت أي خيوط  
الغزلة ، يشاهد نور عمره يشحب ويغيب ويحتسي ما احتساه  
المسيح على الصليب أي الخل والماء :

هذا حرائي حاكت العنكبوت

خيوطاً على بابه

يهدي إلى الناس ، إني أموت

والنور في غابه

يلقي دنائير الزّمان البخيل

من شرقه في سعفات النخيل

جيكور يا جيكور خلّ وماء

ينساب من قلبي ..

أواه يا شعبي

وإنك لترى أن الشاعر ما زال يولج تجربته في باب الاسطورة  
يؤلف بينها بالاشارة غير المستفيضة ، ذاكرّاً الحراء جبل  
الفكر والتأمل والوحدة ، مقيماً فيه عبر مدينة الضّجيج والتنافس  
والاستباحة ، منقطعاً الى الروح في معترك المادة . كما أنه ما  
زال ينزع منزع الكناية والرمز كالخلّ والماء ، وهما مسن  
من مشتقات التكنية الحديثة في الشعر حيث أدخلت ألفاظ  
إلى حظيرته ، أقامت دهرأ منبوذة عنه لأنها لا تتصف بالدلالة

الحسيّة السّاطعة التي كان يخلب بها شاعر الوصف والتشبيه .  
وهو إذ يتخذ الصّورة الرومنسيّة يؤثر منها أشدّها صفاء وابتكاراً  
ويدعها مخضوبةً بالمعاناة الوجوديّة من احساسه بغدر الدهر  
ومراوغته . وربما أوفى التجسيد إلى ذروة صافية في تمثيل النور  
يلقي دنائير الزمان من شرفة النخيل . ولقد برىء الخيال  
الرومنسيّ ، ثمة ، من داء الانثيال والانجذاب وراء ذاته بما لا  
طائل نفسياً من دونه . وهذه الرومنسيّة الطارئة هي أشدّ تماسكاً  
من الرومنسيّة التي طالعتنا في حفار القبور والمومس العمياء  
حيث كانت الألفاظ تتجاذب وتحشر حشراً ، والصورة تنشق  
إلى صور متعددة بنوع من الهذيان الحاوي . وتكاد قصائده  
الأخيرة تتصف بدقة العبارة المناسبة في إحكام ، العبارة التي يتدنّق  
فيها باللفظ ويعنى بثقيفه وتحكيكه ، دون أن تخمد جذوة  
التجربة ويحفّ نسغها .

وفي مقطع آخر من القصيدة يسطع وعي الحرمان في المدينة  
ويبدو وحش القسوة والغلاء ، الرغيف الباهظ الثمن الذي  
لم تحبزه يد الوالدة أو الجدة أو الشقيقة أو الجارة ، هو بارد ،  
صلب ، جائع لا شبع فيه :

الشمس أم السنبل الأخضر  
خلف الملباني رغيف  
لكتّها في الرّصيف  
اغلى من الجوهر

والحبّ : « هل تسمعين  
هذا الهُتافَ العنيفُ

وقد تنحصر آية الحنين الى القرية في نهرها « بويب » إذ  
يستحيل الى نهر السّعادة الماضية والطفولة والذكريات والندم ،  
متمثلاً إياه في يأس الذكرى كجرس يقرع في خاطره الموحش  
وقد غار في الماء بانهار برج الأيام والماضي وغرق في لحظة  
الزمن :

بويب .... بويب ..  
أجراس برج ضاع في قرارة البحر .  
الماء في الجرار ، والغروب في الشجر  
وتتضح الجرار أجراساً من المطر  
بلورها يذوب في أنين  
فيدلهم في دمي حنين  
اليك يا بويب  
يا نهرى الحزين كالمنطر .

فثمة رؤيا فاجعة ، من تهدّم برج الماضي ومشهد للذكرى  
الواقعية عندما كان يبصر حاملات الجرار عند الغروب  
والشمس تفعم الاشجار بأنوارها الصفراء . وهذا المشهد هو  
مشهد الطفولة النازحة في صورة دومانسية ، مكرورة ، وان  
وردت مكثقة تلمح إلماحاً موحياً . إلا أن السيّاب يؤدي لهذا

المشهد ما هو أنأى من عاطفة الحنين والفولكلور ، رامزاً به الى خير الطبيعة وإلفة القرية والكدح الحميل في سبيل عيش شريف ، بل إن فيه رمزاً لاتصال الانسان المباشر بنبوع الطبيعة واغتنائه من أئدائها . فعبّر الشكل الرومنسي يضمّر ظلالاً وجوديّة حيّة ، لأنه اجتاز مرحلة العواطف الطائشة ، أو المقتصرة غايتها على ذاتها الى تلك العواطف الجديّة المرتبطة بتنازع الرزق والسعادة والحياة والموت . ولم ترى يتخذ المطر هذا الحجم في شعره ، وهل انه أبقاه كمظهر من مظاهر الطبيعة المقفل على ذاته ، يصف حباته وغيومه وقصفه وخطفه ؟ للمطر في شعر السيّاب بعد وجودي لا حدّ له ، تآلف فيه الايقاع الوجودي واجواء العبارة الوثنية التي تتعبّد لمصادر الرزق في الطبيعة كتعبير عن فرحها بنعيم العيش وتمجيداً للحياة . وهو إذ يشير إلى الماء يعيده إلى أصله المطر ، ويتوهّم أنه يسمع وقعته في الجرار المملأى . فالماء والمطر والنهر هي الفاظ متباينة لمعنى واحد . ثم تتطوّر التجربة الى الوجدانية الخالصة عندما يدهم الحنين في قلب الشاعر الى النهر . الا ان الحزن يكسوه ، لأنه يسير في مجرى العبث والسدى ، لا يروي ولا يُخصب لأن ابناءه فروا عنه وخلبتهم خلاصة المدن ونزحوا الى عالم الشقاء .

وفي قاع تلك التجربة يطالعا بما يماثل تجربة المهجريين في الحنين ، الا أنها تجربة أوغل في الوجدان ، كما ان الشاعر

يتحرّى لها عن رموز تعمقها فلا تقتصر على حدود الألم السّادر  
بل على نوع من الحسرة على البراءة والالفة أمام براقع المدينة  
المغتذية من لحوم أبنائها . حنين السيّاب هو حنين انساني صامد ،  
مقيم لأنّه صادر عن موقف ورؤيا من الوجود . وحنينه لبويب  
ليس حنيناً لمائه او له بالذات ، بل للأصول والجذور الأولى  
المتصلة بها سعادة الانسان الشريفة ، السعادة ، لا اللذة ، القرية  
تمنح السعادة المتعافية التي لا يعقبها ألم او ندم والمدينة تمنح اللذة  
التي اشتراها الحفار وباعتها المومس ، ولكنها لذّة منكودة ،  
مخضبة بالألم ، لذّة وجلة ، خائفة من ذاتها لأن عقابها في ذاتها .  
هكذا نفهم ما تمنّاه إذ قال :

أودُّ لو عدوتُ في الظلامُ  
أشدُّ قبضتي أجمع شوقَ عام  
في كل إصبع ، كأني أحملُ الندورُ  
إليك من قمح ومن زهورُ

فالشاعر يتقمّص التجربة الوثنيّة تقمصاً وجدانيّاً ، على  
غرار المصريين والبابليين القدماء ، عندما كانوا يحملون ندور  
القمح والزهر الى ضفاف النيل ودجلة والفرات ، ممجّدين  
الطبيعة ، والدة الخير والرزق والرفق ، إنه نوع من الشكر بل  
التسبيح . هنا اتحدت الاسطورة اتحاداً عضويّاً بالتجربة ، نمت  
في قلبها بل صدرت عنها كما يصدر النّفّس والحفقان ، وقد  
تخيّر اللّيل للتدليل على الوحشة التي تعروه من دون ذلك النهر

أثر افتراقه عنه . ومؤدّى ذلك كله أن الرّزق كان مبدولاً ،  
أصلاً ، في الطبيعة ، تهبه بلا مقابل وبلا شرط ، اما الحضارة ،  
فقد ارتهنت الرزق وجعلت له مقابلاً وحددت له شروطاً إذا  
أخلّ بها استحال كسبه وأملق صاحبه . فالتجربة ما زالت بين  
القرية والمدينة والفطرة والمدنية ، يؤثر الأولى لأن الانسان يعبر  
فيها على حريته وكرامته وسعادته ، فضلاً عن رزقه .

وتتولى الشاعر ، من ثمة ، مثل النزعة الصوفيّة إذ يودّ ان  
يتّحد بالنهر ويدوب فيه ويتحوّل إليه ، متملياً من جماله وخيره  
في آن ، معاً :

أود لو أطل من أسرة التلال  
لألمح القمر  
ينحوض بين ضفتيك ، يزرع الظلال  
ويملاً السّلال  
بالماء والأسماك والزّهر  
أودّ لو أنحوض فيك ، أتبع القمر  
وأسمع الحصى يصلّ منك في القرار  
صليل آلاف العصافير على الشجر

والطبيعة متوحّدة ، ثمة ، أيّ توجّد في لوحة بين القمر  
والنهر والتلال الممتدة كأسرة للراحة والهناء . هذه مظاهر  
الجمال والجمال صنو الخير وربيب لذلك تواردت في خاطره

الاسماك والزهر . وكما يعانق الحبيب حبيبته ويغلّ في حناياه  
تري الشاعر يتمنى ان يخوض في مائه ، ان يلاصق جسده الماء ،  
يتحسّسه ، يضمّه ، يريد أن ينفذ الى قاعه حتى يسمع صليل  
الحصى في أعماقه . ذاك ضرب من الحلوليّة في روح الطبيعة ،  
لا تقتصر على الابتهالات الرومنسيّة بل على نوع من المذهب  
الوجداني والوجودي ، معاً ، كأنما يحاول الشاعر ان يغلّ بذلك  
في روح أمه الطبيعة . أوليس الشعر هو ، في النهاية ، تعبيراً عن  
روح الوجود وحلولاً فيها . وما ضر أنها أمنية خائبة ، ما دامت  
علاقة الانسان بالطبيعة هي علاقة حياة وموت وخير وفقر ؟

الا ان الرومنسية ذات المنزع المجاني التي تستشفّ الكآبة  
في كل ما يطالعه الشاعر تنفّس في بعض الصّور كما  
في قوله :

أغابةٌ من الدّموع أنت أم نهرٌ  
والسّمك السّاهر هل ينام في السّحر

فالصورة المتمثلة في غابة الدّموع لا جدوى منها وهي تنبؤ  
عن السيّاق ، إلّا أن نفترض لها تأويلاً مُصطنعاً كالقول إن  
مياه النهر هي الدّموع التي يسفّحها للفراق . وما هي الضرورة  
التي اقتضت على الشّاعر ان يتساءل عن سهر السّمك ونومه ؟  
إن السيّاب لا يزال يهذي هذيانه ، حيناً ، عندما تستولي عليه  
طرافة الصورة المتسمة بسمة الجمال الخاص .

وفي نهاية القصيدة تعذب وجدانية الحنين وتتخذ مثل  
طابع الاعتراف والبوح :

واليوم ، حين يطبق الظلام  
واستقر في السرير دون أن أنام ...  
أحس بالدماء والدموع كالمنطر  
ينضحهن العالم الحزين  
أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين  
فبدلهم في دمي حنين  
إلى رصاصة يشق ثلجها الزوام  
أعماق صدري ، كالحجيم يشعل العظام

والظلام يمثل قاع اللوحة في القصيدة ، على غرار  
الرومنسيين ، لأن زهرة الحنين تفتتح في الليل ، إذ تنصت  
النفس لذاتها وتستثار كوامنها وأشواقها ، وحين يغلو الوهم  
ويتعاضم ، فيتمنى المرء ما يشبه المستحيل ، في الليل تحضر  
الشاعر مآسي الإنسانية كلها ، فيشعر ان الدم والدموع تنز  
من جسد العالم الجريح الباكي ، وتنبعث صور الموتى في خاطره  
كأجراس الذكرى ، وتغمره السويداء واليأس ويتمنى لو  
يطلق على ذاته رصاصة النهاية .

وجملة القول ان النهر الذي تغنى به الشاعر هو نهر  
الطفولة والذكريات ، نهر الحصب والحياة والسعادة ، وقد  
أقام الشاعر على جوع وظماً منذ ارتحاله عنه . وفضلاً عن

الوثاق الوجداني ثمادى الشاعر في تجربته حتى مكّن لها بالحدور الوجدية شبه الموضوعية بالأسطورة ومعاني العبادة وطقوسها في نوع من النفخة الوثنية المتعبدة للخصب . وقد ترجح ، كذلك ، بين الرومنسية والصوفية ، موفياً الى أبعاد من الوجد قلماً ألمّ بها شاعر من قبل في موضوعه . كما تسلسلت القافية عبر القصيدة ، متنوعة ، تحتضن النغم وتدخره وتضمّره بالذهول والإيحاء ، توجز العبارة وتكثفها ولا تدع فيها منفذاً للألفاظ الطارئة او الدخيلة التي لا محلّ حتمياً لها .

هكذا تمثل الصراع بين الفطرة والمدنية في شعر السيّاب وقد طبعه بطابعه الخاص وقد مثل في شعره عنصر الفاجعة أو الحتمية التي لا تتفجّر تجربة شعرية من دونها . فالسيّاب لم يتصايح ولم يتعاول ولم يفتعل الأزمة او يجري فيها على تقليد شعريّ مقتبس ، بل إنها كانت فاجعة حياته الفعلية ، فيما انحدر من الرّيف الى المدينة وعاد من المدينة الى الرّيف ، متوزّعاً متمزّقاً ، الرّيف يؤنسه لكنه يضيق عن طموحه ، والمدينة تمكن له في الطموح ، لكنها تبتلعه في جوفها الكريه ، المتن .. وقد بدا كالشلو بين فكي هذه المأساة ، ارتهن لها وجدانه وارتبطت بها سعادته وتعاسته ، كرامته وهوانه ، تحقيقه لذاته وفشله ، وقد كان البعد الوجداني نقطة انطلاقه في التجربة ، او الجرح الذي تصعدت منه آلامه وآهاته ، ومن ثم ترافدت عليه تجارب الآخرين وتعمّق انفعاله بالثقافة والتأمل ، فارتبطت

تجربته الخاصة بتجربة الانسان العامة في التاريخ ، كما أنها اتسعت واتثقت بالقيم الانسانية الأخرى التي يتنازع بها ويتخاصم فيها المرء ومصيره المحتوم . وقد كان تعميق التجربة وتوسيعها محاولة منه للنزوع من الخاص ال عام ومن الجزء إلى الكل ومن الطارئ إلى الدائم ، المقيم ، أي أنه نزع من الذاتية التي هي في أصل التجربة الشعرية إلى الموضوعية التي تمنحها صفة الحقيقة الفعلية ، الدائمة فيما هو أنأى من الانشالات العاطفية وترهات الغلو الحمقاء وخطابية التعميم والاطلاق والحماس حيث تستبيح الأزمة الخاصة قيم الوجود وتنزو عليها وتسفها ، فكان الشعر هو رفض ونقد ونقض للجديّة والرصانة في المعاناة . التجربة الذاتية هي مادة التأثير والتأثر لأنها تضيف على الأشياء ظلال الانفعال ، أي أنها تدع القارئ يحيا التجربة ويعانقها كأنها جزء من ذاته ؛ وثمة بون بين معاناة الأشياء والتفكير بها ، المعاناة لها صفة الحتمية والالزام في العواطف بحيث يغدو المرء الذات والموضوع في آن ، معاً . أما التفكير ، فإنه يعزل بينهما وتحل اللامبالاة محل المعاناة وتفقد الأفكار ، بالتالي ، قدرتها على التأثير . وفي نزوع السيّاب من الذاتية إلى الموضوعية أو في تأليفه بينهما عثر على رموز قديمة ، جديدة تغافل عنها الشعر العربي في تاريخه الطويل لأن أوضافه وتشابيهه وألفاظه كانت مكرورة ، متناسخة آمن أصحابه معها أن المعاني مطروحة في الطريق وأن الشعراء لم يغادروا متردماً فيها . وبعد أن كان الشاعر يقف من المظاهر

موقف المشاهد ، الواصف ، اتحد بها في معاناته للوجود و شطر  
الى قيمها الانسانية بدلاً من قيمها الشكلية .

إلا أنك لست تدري إذا كانت تجربة السياب بذاته قد عثرت  
على الاسطورة باهتداء من نفسه وحده ، أم أنه تلقف من  
الشعر الأجنبي او من شعراء آخرين انتصرت هذه الأساطير في  
بلادهم . ولقد الحف السياب ، خاصة بذكر أدونيس وعشتار  
والمسيح ، متولياً ذلك بالتصريح ، حيناً ، والتلميح ، حيناً آخر ،  
ولست تدري إذا كان قد التقى بأدونيس في تأمله الخاص وتماثل  
المعاناة أم أنه اتخذ من الكتب والقراءات . وقد تبدو أشد  
غربة الأساطير المسيحية التي يبثها او يتمصها في شعره ،  
وهذه الأساطير ليست مستفادة من بيئته ، ولا عقيدته ، اي  
أنه لم يعايشها بالمعاناة والذكريات كمظاهر الريف وتقاليده  
وعاداته ولم يتحد بها اتحاداً وجدانياً : والواقع ان المسيح هو  
الشاعر الأكبر في الشعر المعاصر ، لأنه عانى محنة الوجود  
الانساني كله وتوسل عليها بالكلمة والألم و صلب على صليبها .  
وكلما تحرّى الشاعر رفيقاً له في شعوره بالغربة والندم والاضطهاد  
وتألب الأعداء والمنافقين والجهّال ، وسلطة المال والنفوذ  
والكهان والتجار ، كلما عانى آلام الانسانية الواقعة تحت  
نير المرض والعاهة والغيب اطلّ عليه وجه المسيح وأشرق له  
كالنور في الظلمة . ولسنا نعي بذلك ان السياب غداً مسيحي

الايمان ، بل مسحيي المعاناة او أنه التقى بالمسيح وأخذ كل منهما بيد الآخر عبر تطوافهما في مفازة الوجود .

وماذا تعني له جيكور في ذلك كله ؟ ولم تراه اتخذ قرينه ، من دون سواها وسمّاها باسمها ؟ لعلّها التزعة ذاتها التي ألف لها الصفة العامة . جيكور هي ذات الشاعر في التربة حيث غرست ونمت ، إنها ذاته ككل ، بل إنها الشاعر في الطبيعة متحداً بالماء والهواء والصباح والليل والأشجار والأزهار والأثمار وبالناس من أهل وأصدقاء وناعماً بنعيم الإلفة . وهل ان الشاعر في معانقته للمستحيل يقتضي المستحيل ، اي ايقاف عجلة الزمن . وركب الحضارة والتمدّن او ما يدعونه تقدماً ؟ إن السيّاب كسائر الرومنسيين او معظم الشعراء الآخرين يرفض الحضارة ما دامت صنواً للتّعقيد في النفس والسلوك البشري وافتقاراً للفضيلة والبراءة والصدق والبركة في استدرار رزق الحياة . إنه يرفضها ما دامت تستعبد الفرد كأداة هيئة لها ، وليس كغاية في ذاته ، يرفض القسوة والغربة والمال والقنية والرفاهية الجسدية الكاذبة المخادعة التي توهم الجسد بالراحة ، فيما هي تهلك الروح . وهو يتفق في ذلك مع جبران وأبي شبكة والشابي وبودلير مع تباين في الألوان والأشكال . الحضارة بالنسبة اليه هي حضارة الروح والفكر وبراءة العواطف والمحبة وما ينفع الانسان أن يربح العالم ويخسر نفسه ؟

وللصراع في نفس الشاعر بين القرية والمدينة بعد آخر ،  
هو بعد سياسيٌ ممتدٌ من البعد الوجداني . وإذا كان قد تنازع ،  
من قبل ، تنازعاً مريراً بين البراءة والفطرة والمحبة والنفاق  
والزور والحقد ، فإنه يتنازع في البعد الحديد بين العدل والظلم ،  
متخذاً من بغداد رمزاً للاستبداد والقسوة ، حيث يرتع الأقوياء  
والمتآمرون والدسّاسون ويملق الضعفاء والأبرياء والصادقون .  
وبذلك تتمثل له بغداد بصورة المبغي الكبير حيث تفقد القيم  
كلها ويتحلل الانسان من قيود الأخلاق لتبرز فيه غرائزه  
الوحشية الشرسة :

بغداد مبغي كبير

لواظ المغنيّة

( كساعة تتكّ في الجدار

في غرفة الجلوس في محطة القطار )

يا جثّة على الثرى مستلقية

الدود فيها موجه من اللّهب والحريز .

والمغنيّة هي رمزٌ آخر للمدينة ، للفسق والفجور ، عيناها  
تتحملقان بالحشد كحدقة الساعة في ساحة عامّة . فعبر الجموع  
والحشود تهيمن عينُ الفجور البلقاء ، الشرّ يترصد فريسته  
ويتحرّى عنها لا تغفل له عين ولا يرف له جفن . وعن  
أي حقد صدر الشاعر في تمثيله لبغداد بمبغي كبير ؟  
بيوتها ومحلاتها ومؤسساتها ، ما ظهر منها وما استتر ينضح

فسقاً وفجوراً . أهلها ، جميعاً ، متأمرون ، بنطق أو بصمت ،  
مع الشرّ والظلم وكل ينتهبُ حصته من وليمتها الدّاعرة ،  
المشبوّهة . بل إن بغداد أشبه بجثة مهترئة ، يرتعي فيها الدّود  
وينبعث ، موجة إثر موجة ، إنها جثة هائلة تملأ المدينة كلها  
وينبعث منها النّسن الكريه . إنه الشعر ، هكذا ، يفرض يقينه  
ورؤياه ويعفّي على ما دونه ، انه اليقين الانفعاليّ المترسّب  
في قاع النّفس كرصيد أخير من تنازعها مع قوى الشرّ والظلام .  
وهذا اليقين لا حاجة له بما دونه ، لا تعوزه البيّنة ولا يقتضي  
له البرهان ، إنه اليقين الحاسم المطلق الذي يرتسم بالصّور وهي  
صورة قد تبدو غير واقعيّة او غير ممكنة ، إلا ان الخيال يراها  
ويترسّمها فيما هو أنأى من الفهم والتّقرير . وإذا كان الشعر  
ليس صنوّاً للأخلاق ، فإنه قلّما يتحرّر منها لأنها تمثّل الجانب  
الذي يواجه به الشاعر الناس والحياة . والصورة تنطوي ، هنا ،  
على فكرة أخلاقيّة بل على حكم أخلاقي ، إلا أنه ليس الحكم  
الواعي المتبرّر بكل تبرير ، بل الحكم الضمني العميق الصّادر  
عن حتميّة المعلنة . فالسّخط والغضب هما اللذان يتدعا  
صورة المبعّى والجثة ، إنها المثلان الحسيّان للحركة النفسية  
وهما أنأى من كل تمثيل وتأويل آخر لأن حدس الشّعور لا  
يخطئ . وهنا ، أيضاً ، تلتقي التجربة الذاتية بالتجربة العامّة  
إذ توهم الشاعر ان فشل السّعادة والحرية والكرامة تأدّى  
عن فشل البيئة والمجتمع وقيودهما ، فكيف تنبت زهرة البراءة

وشجرة الكرامة والبطولة وجذورهما تمتصان من تربة الفسق  
والشرّ .

وللزمن في تلك المدينة الفاجرة مدى آخر ، إنه يتمطى  
ويتباطأ ولا ينتهي :

بغداد كابوس : ردى فاسد  
يجرعه الرّاقد  
ساعاته الأيام ، أيامه الأعوام والعام النير  
العام جرح فاغر في الضمير

إنه مرة أخرى السّام والغربة في المدينة ، أيام لا طعم لها ،  
يترقّب المرء انصرامها لعلّه يقع على جديد ، إثرها ، لكنها  
لا تنصرم بل تجثم وتقيم ، متماثلة ، متناسخة . وهو ينشق ،  
عبرها ، ريح الموت ، هواء فاسداً وقييد بقيد لا يرى ،  
يشعر أنه عبد مستعبد وان جرحاً دامياً يسيل في نفسه ولا يلتئم .  
وإذا كانت هذه الأبيات تتخذ شكل الهجاء الاجتماعي ،  
كما أثر في شعر ابن الرومي والمتني وأبي العلاء ومن إليهم ،  
فإن فيها تعبيراً عن وطأة المجتمع على الفرد وشعوره بالهلاك  
تحت وطأته . وليس للشعور بالقهر ، ثمة ، باعث وجداني  
وحسب ، بل إن له باعثاً سياسياً :

ونحن في بغداد ؟ من طين  
يعجنه الخزاف تمثالاً

دنيا كأحلام المجانين  
ونحن ألوان على لجها المرتج أشلاء وأوصالا

فهذه الطينة هي طينة العبودية يتصرف بها الظالمون على  
هواهم ، يقيمون منها دميّ يعيثون بها ؛ والحاكم هو ذلك  
الحزاف الماجن ، السادي الذي يلهو بمصائر قوم لا حول ولا  
قوة لهم . والطين هو كناية عن انعدام الإرادة والعزم ، أفاد  
الشاعر من خاصّة الطواعية فيه ، فضلاً عن دلالة هزال الحال.  
وبغداد مدينة فاقدة العقل ، تطفّر فيها النزوات ويجن جنونُها  
وتخلّف الأشلاء والدماء ، يتصرف الحكام فيها بأرواح الناس  
وكأنها هباء لا شأن له .

وتتماثل في ذهنه بغداد وعمورة مدينة الفسق والفجور في  
التاريخ :

أهذه بغداد  
أم أن عامورة  
عادت فكان المعاد  
موتاً ؟ ولكنني في رنة الأصفاد  
أحسست ماذا ؟ صوت ناعورة  
أم صيحة النسغ الذي في الجذور

وقد التمعت في نهاية القصيدة التماعة التفاؤل والبعث في  
رموز خفرة كالناعورة وما توحى من أدوات الحصب والنسغ

وما يوحى من انطواء الحياة تحت ظاهر الركود. والموت .  
والناعورة والنسغ هما من الألفاظ التي أوجلت الى حظيرة  
الشعر المعاصر ، بعد أن نبذت منه ، دهرأ طويلاً ، لان الشكل  
الوصفي منتف عنها .. الناعورة لا جمال لشكلها أو أنه لا  
يتصف بشكل ساطع ، أخاذ يجلب العين أو آية حاسة من  
الحواس ، ومثل ذلك النسغ ، فهو خفي لا شكل له أو أنه  
مموه ، ضائع ؛ ولم يكد الشاعر يحفل به أو يتنبه إليه لأنه أخذ  
بالطباع الظاهرة للأشياء . وإذا كانت الناعورة لا ترتبط  
بالحسن ارتباط الدهشة في شكلها ، فانه ترتبط بمصيره في  
كسب الرزق واستدراار خير الطبيعة واستخراج الحصب والبركة  
من رحمها . والنسغ مثل هذه الوظيفة الحياتية ، وهو صامت ،  
مكتوم ، لكنه فاعل لأنه يمتلك مادة الحياة ، فالسياب يتوسل  
أدوات الحياة الفعلية ، المباشرة للتعبير عن الحياة حيث يبرأ  
الانفعال من حماسه وطيشه وعماء ويخلص جوهره ويضيء  
من اتحاده بجذور الوجود العاقلة . ففيما تنطوي عليه الناعورة  
والنسغ حقيقة فعلية وليست افتراضية ، فيه واقع وجودي ،  
انساني خفت فيه جدّة الغلو وزالت ترهاته ونزواته من اهتدائه  
الى غايته ، بعد ان كان الشعر يبذله ويسفّه في التعاميم الحماسية  
الفاشلة . وهكذا ، فإن الشعب الهالك ، المائت ستدور ناعورة  
الحياة فيه ويستيقظ نسغه الهاجع ، فيحيا ويبعث من جديد ،  
قلا يعود طينة أو جيفة متناثرة الاشلاء ، بل تنهض فيسه  
مقومات الحياة وتدور عجلتها أو تنمو شجرتها . واهتداء

الشاعر الى التعابير الموحية الفعلية انقذه من الخطائية والحكم  
والأحكام الواعية وهي آفة الشعر الملتزم . فالناعورة التي  
تستخرج ماء الحياة أقوى من ناعورة الدم والموت ، ولولا ذلك  
لزال الوجود :

ليعبر سربروس في الدروب  
في بابل الحزينة المهذمة  
ويعمل الفضاء زمزمه  
يمزق الصغار بالنيوب ، يقضم العظام  
ويشرب القلوب ، عيناه نيزكان في الظلام

السياب يتكنى بالأسطورة عن واقع بغداد والعراق بعد  
أن اشتدت عليه وطأة السلطة وأحدثت به وأحصت عليه  
أنفاسه . وربما اتخذ الاسطورة ، ثمة ، كذريعة له يتقي  
بها الطغيان ، مما جعله يطيل السرد فيها ، يوشيه بالصورة  
الايحائية النابضة ويتنكب عن الفكرة الصريحة ، المباشرة . ولنا  
أن نتساءل ، ثمة ، إذا كانت الاسطورة تستقيم في صلب هذه  
القصيدة ومتنها ، أم أنها تنبو عنها أو تقحم عليها ؟ إن سربروس  
كلب اسطوري ، كما قد منا ، وقد ذيل عليه السياب في ديوانه  
بالقول : « سربروس هو الكلب الذي يجرب مملكة الموت ،  
في الأساطير الإغريقية ، حيث يقوم عرش « بريسفون » آلهة  
الربيع ، بعد أن اختطفها إله الموت . وقد صورته « دانتي » في  
الكوميديا الإلهية جارباً معذباً للأرواح الخاطئة . وهذا

التفسير اقتضى عليه اقتضاءً لأن الاسطورة فاقدة الصلة بوجودان القارئ والشاعر ، جميعاً ، لا تضرها ولا تنقصها هالة الذكريات والعلائق العاطفية التي لا حدَّ لها في الاساطير الأخرى التي تحيا في ضمير الشعب وتتصل بمعاناته لحياته وقدره . ومنى افتقدت الاسطورة تلك الوشائج استحالَت إلى نوع من المعرفة الذهنية أو الفكرة الثابتة وفي حدود البيان تغدو صنوًّا للكناية وإن كان الانفعال الذي بثه الشاعر فيها حركتها وأخرجها من أطر المعرفة الباردة .

وحقّ الاسطورة أن تكون حية في خيال الشعب ، مرتبطة بأفراحه وأطراحه ، تمثل المعاناة العامة التي خلص اليها ، فهي مفاضة عن الوجدان العام ولا حياة أو معنى لها إلاّ به . وإقامة الحدود بين الأسطورة الفنية والاسطورة اللافتية أمر ليس باليسير إذ قد يصحّ فيها ما ساقه المعريّ بشأن الشعر إذ قال ان « الغريزة تقبله على شرائط ، إذا زاد أو نقص أبانته الحسن » . ولا تعدو الاسطورة هذا الرأى ، فان منها ما تتقبله الدائقة وتسيفه ومنها ما تنبذه وتلفظه . وفي هذه القصيدة تضاعفت اسطورة سربروس بتمؤز وعشتار ومثلّ على مسرحها ثلاثة أشخاص اسطوريين ، يتنازعون ويتصارعون فيما تنسحب إثرهم ، أو تُضمّر ، عبرهم ، كنايةات ودلالات تُلَمَّح إلى واقع العراق السياسي . ولسنا نزعم بذلك أن الاسطورة تفقد مبررها الفني ، وان كان السرد فيها يُضعف من تكثيفها

وايحائيّتها . ولقد اجتهد السيّاب أن يحيي تلك الاسطورة شبه  
الموات ، القابعة في بطون الكتب ، من دون الوجدان ، فبثّ  
فيها من معاناته لواقع الظلم ووحد بين الطّاغية وسربروس  
كلب الجحيم ، متخذاً منه أداة للتجسيد بعد أن نقله من  
جحيمه الى بابل ، وهي في خلد الشّاعر صنو الجحيم ، تصلي  
ابناءها بمثل النّار من الظلم والقسوة . فهذا الكلب المقيت يعدو  
في الأزقة والشوارع ، ينبح ويعول ويطلب الضحايا في مدينة  
خزبها الطّغاة والمارقون . إنّه كلب النّار ، خصّ بقدره على  
البطش ، يمزّق الأجسام ويحتسي القلوب كما يحتسي الحمرة .  
وهذه الصّور ترسم واقع الطّاغية الذي يقضي على الأطفال إذ  
يفدون على عالم مشوّه ، ممسوخ ، يفرسهم فيه الرعب  
والبؤس . والطفولة هي صنو الخلوّ والفرح في ذهن الرّومانيّ  
وهو إذ يخصّها بالبؤس فانما يمثّل أفدح الفواجع الإنسانية . وقد  
كان للسيّاب ، في آثاره كلها ، حنين دائم الى عالم الطفولة  
سيدكى ويلتهب في وجدانه وهو يصارع الموت وينحدر الى  
عالم الظلمة وقد كان وهج الطفولة وذكرياتها يتألّق في ضميره  
كرمز للحياة والسّعادة اللّتين يودّعهما وهو يشعر ان قدميه  
تنزلقان الى القبر . ولقد تتخفّف وطأة الظلم على الفرد الراشد  
الذي يحنّال لها بوعيه أو يعاقب بها على ما جتته يداها بما يخالف  
إرادة إلجائكم ، أما التعسّف بالأطفال ، فإنّه التعسّف المطلق ،  
العاطل عن أي مبرّر ، الخالص من كل شائبة .

وفي معظم قصائده يبدو الشاعر كمن يتقدم الى مقصلة  
الظلم وهو يحمل أطفاله بين يديه في مشهد دامع ، دام تتكامل  
به صورة الضحية . ولقد تشكّلت الاسطورة ، ثمة ، بشكل  
متباين واتخذت صفة تحريضية ، شبه هجائية وجمع بها الغلو  
ليترسب أقله في وجدان القارئ ؛ الا ان أمراً ما يظل ينبو  
في ذلك كله إذ نلفى الصور مسرفة ، ربّما طغى عليها الانفعال  
المباشر واحتضنه خيال " تمثيلي " لا إبداعي . فمشهد الكلب الذي  
يمزق ويقضم ويحتسي القلوب هو مشهد فاجع بذاته ، ومعناه  
قائم في متنه أو أنه طافر منه يتزوّج وتزوّجاً ؛ والصورة الفنية  
تهديء من روع الانفعال وتحتضنه وتستبطنه وتطويه وتنشره  
وتخفي معالها وتموّهها لان الانفعال الحاد ، المباشر هو صنو  
الوعي في قتله لنشوة الروح واستثارته وتفرّده . وفي معظم  
القصائد السياسية يتردّى الشاعر بالشعارات او الألفاظ والصور  
المباشرة التي تصعب وعي القارئ بحدّتها من دون جدّتها .  
ومثل هذه الألفاظ والصور تجلّت في قول الشاعر : « يمزق  
الصغار ، يقضم العظام ، ويشرب القلوب » . فألفاظ « مزق  
وقضم ، والعظام وشرب » هي ألفاظ مباشرة لأنّها تحمل في  
القصيدة معناها الملازم لها في أصول اللغة وطبيعة التداول  
والدلالة . لا شك أن انفعال الشاعر تفتّق لها بوجه إبداعي  
من نسبة التمزيق إلى الصغار وللقضم إلى العظام والشرب إلى  
القلوب . إلا ان مادة التأثير فضلاً عن نقطة انطلاقه تأدّت

من اللفظة الحادثة التي يتماثل معناها فيما بين النثر والشعر .  
ويخيل لنا أن السيّاب حمل الاسطورة وغصبها ونقلها وكيّفها  
لتوافق انفعاله ، فهي لم تنثّل عليه انثيالاً ، او ان معاناته لم تكن  
اسطوريّة بل واقعيّة وقد جليها بجلباب الاسطورة ونما للأسطورة  
ما ينتمي ، أصلاً ، للواقع . فهو قد أخرج ذلك الكلب من  
مكمنه في الجحيم بإرادته وبضرورة الكناية والتقية ووصف  
افتراسه بألفاظ واقعيّة ومشاهد تحمل الإثارة بذاتها . ولنقل  
إنه انتحى جانب اليسر في التمثيل وان الرؤيا النائية فاتته ،  
فتلقّف من الإنفعال وجهه العاصف الهائج . ولا مندوحة لنا  
من القول بأن الفاظ : « مزيق وقضم ، وشرب » هي الفاظ  
نثريّة تطفو على بلجة المجاز وتُخفّته أو تكبته .

وربّما سما ، من بعد ، الى شيء من المعاناة الابداعيّة في  
قوله :

عيناه نيزكان في الظلام  
وشدقه الرّهب موجتان من مدى  
تحتبى الرّدى

فالرؤيا استقامت من تمثيل عينيه تمثيلاً غايته مقتصرة على  
ذاتها ، كأنهما حضرتا عليه حضوراً في الذّهل أو حلّتا في  
خياله بشعلة من الإنفعال الحفري ، ~~التي~~ ~~تجاهل~~ ~~بعض~~ ~~داخليّة~~ ،  
وكذلك أسنانه وتموّجها وقيامها كالمدى في غمه ، فكأنّه كلب  
أباكالبتيكي ، خارج ، فعلاً ، من ديار الجحيم . إلا أن

النزعة التحريضية تثبُّ به من جديد في الشطر الأخير بقوله :  
« تُخَبِّيْ الرَّدَى » وقد أزجى الشاعر الصَّوْر الى غايته وتنفس  
بها عن حقه ونقده . وآفة الالتزام أنه إذا ما رسا عند حدود  
النزوة ولم يحلَّ في ضمير النفس ويتسرَّب إلى خفاياها ونواياها ،  
يجهض بالشعارات واللغات ويسوق الشاعر بشكل واع يحوِّله  
من مشاهدة الحقائق الى تعليلها وتأويلها وتبيان غاياتها ونتائجها .  
وذكر الرَّدَى في هذا المقام افتضح التيار الإلزامي الذي يَسُوقُ  
التجربة من الخارج . ذاك كان أمر الطاغية الكاسي ثوب  
الاسطورة ، المُتَقَنِّع بها كقناع ، لِيَسْتُرَ ملامحه الحقيقية .  
ولا بدَّ من استطلاع اسطورة أخرى ترمز الى الضحية البريئة ،  
أي الشعب ، ولتكن اسطورة تموز ، عشير السيَّاب وأليفه ،  
قامت بينهما مودة ووحدة حال لكثرة ما استدلَّ عليه وتداوله  
في شعره . وتموز هو الاسم الآخر لأدونيس ، جفَّ نسغهما  
وابتذلا وحالا الى ما يشبه الرقم الميت لشدة ما تعود بهما الشاعر .  
لا شك ان تداوله لهما يتباين تعليلًا وتفصيلًا ، وقد يخطفان  
في نبذة صورة أو أنه يسرد في وصف حالهما أو حال أحدهما  
كما هو شأنه في هذه القصيدة :

ليعو سربروس في الدروب  
ويَتَبَشَّرُ الترابية عن إلهنا الدفين ،  
تموزنا الطعين  
يأكله ، يمصُّ عينيه إلى القرار

يقصم صلبه القوي ، يحطم الحرار  
بين يديه ، ينثر الورود والشقيق  
أواه لو يُفَيِّقُ  
إلهنا القتي ، لو يرعم الحقول  
لو ينثر البیادر النضار في السّهول  
لو يتتضي الحسام ، لو يفجر الرعود والبروق والمطر.

وتموز هو الشعب العراقي ، جعله الشاعر قتيلاً في مطلع  
المقطع ، ثم إنه وصفه بأوصاف القوة والحياة فيما يليه . لقد  
طعن ودفن ، ثم إن سربروس ينبش عنه التراب ويمتص عينيه ،  
وما جدوى قوله أنه يقصم صلبه القوي وأنه يحتضن الحرار  
ويتحلى بالورود والشقائق . الحرار هي رمز خفر للخصب  
والزهور رمز لاقبال الحياة وسعادتها ، وأنى لتموز ذلك وهو  
ملحود في قبره . ذاك كان دأبه حياً ، يقتفي الخصب خطاه  
وتمتلىء جرار الخير وتزهر أشجار الجمال . ولكانت الصورة  
تستقيم فيما لو جعل سربروس يفرس هو ذاته تموز الحي ويمثل  
به وينثر آنيته وطيبه . إن التقصي في قصائد السيّاب والصّبور  
التي تنمو بها وتخطر فيها يفضح تفسخ الصورة ، أحياناً ،  
وانشقاقها على ذاتها وتناقضها ، وتسفيهها ، بعضاً لبعض .  
ولقد أشرقت في صورة الجرار لمحة إسطورية مبدعة ، تتضوع  
عبرها ، أنفاس الوثنية المشغولة ، أبداً ، بزرق الانسان بين  
يادي الحياة ، إلا أنها طُمست والتبست في زحمة التفاصيل

التي يعثري بها السيّاب أقصيده ، فتتعثّر وتتتّع بين يديه .  
ولسنا ندري ، ثمة ، إذا كان سربروس قد فاجأ تموز في نعيمه  
فقتله أو أنه ألفاه قتيلاً ، فمثل بجثته . وإذا كان الشعر ترفّة  
من الإلهام والتّزليل واستحضاراً للحقائق الهاجعة في غيّب  
النّفس ، فإنه ينطوي على بناء عضويّ مُحكّم ومنطقٍ حدسيّ  
مستور يمنع من الرّدّة والتّآكل ، بعضاً ببعض .

ومهما يكن ، فإن السيّاب يتوقّع نهوض شعبه من رمس  
التّاريخ ، بل يتمنّى ذلك ويحلم به ، فيستقيم أمر الحياة ويفيض  
الخصب ، أن يبعث تموز حياً بقوّته وجماله تلك أمنية السيّاب  
الدّائمة ، يتباينُ التعبير عنها في دواوينه ولكنها تظلّ تحفّق ،  
مبشرة بقيام عالم جديد على انقراض العالم الهرم في وطنه . وتموز  
الجديد لا يفد بهدوء في إحدى العشايين ولا يخطر كالْمسيح برحمة  
واختفاء ، بل إنه يجيء مع الرّعود والبروق والسيّول ، أي في  
قلب العاصفة والثّورة الدّائمة . وكدأب السيّاب في تآكل  
أجزاء صوره ، بعضاً ببعض ، تراه يتمثل البيادر حيث تلتمع  
خيرات الأرض كالذهب والبراعم التي تزهّر بها الحياة الجديدة  
يتمثل ذلك ويتوق إليه ثم يتمنّى انفجار الرّعود والبروق  
والسيّول ، أي الثّورة . والنموّ العضويّ السّويّ يقتضي أن  
تتقدّم الثّورة فورة الخصب إذ يلقى ، إثرها ، بلا طائل ،  
أو أنها تُهلكه وتأتي عليه . ولعل تموز وهو إله ، قادر أن يجترح  
معجزة الخصب والثّورة ، وإن يصونه عبر العواصف التي

تعصف والسيول التي تطم . بل إن للشعر سويةً ونموّاً وتكاملاً  
فإذا اختلّ أقلّه اختلّ جلّه وانعدمت فيه آثار اليقين وعاد  
صنوّاً للهذر والهذيان . فأين هذه الصور المجتلبة من قوله :  
ونحن إذ نبصُّ من مغاور السنين

هنا استقامت الصورة وبلغت غايتها واستحضرت الحقيقة  
في بعدها القصبيّ ، ولم تعلّلها أو تحللها وتجترىء بها . وهذا  
ما كنّا نشير إليه وننوّه به في قولنا إن الشعر هو قيام في حضرة  
الحقيقة وإن حقيقته حضورية ، يغني حضورها عمّا دونه ،  
فلا تعوزها قرينة أو بيّنة . الحقيقة الشعرية كاملة وشاملة ،  
تجمع البعد والعمق والصدق في لحظة متفوّقة قاطبة . إلا أن هذه  
اللحظة لا تيسر للسيّاب إلا فيما تتحد ذاته كلّها وتنهمر  
وتنصهر بعضاً ببعض ، فإذا صحا عن ذلك ، عاد إلى الهتاف  
والصياح والحسد والتأليب في صور شبه مباشرة وعارية :

ترى العراق يسأل الصغار في قراه  
ما القمح ؟ ما الثمر  
ما الماء ، ما المهود ، ما الآله ، ما البشر  
فكل ما نراه  
دم يتزّ أو حبال فيه أو حفرة .

لقد أولج الصغار إلى القصيدة من جديد ، ولعلّه ينطق  
ياسمهم ويألسي ويخفق لهم بل إنهم هم الذين ينطقون ،

ثمّة ، بصوته ، ويغالون غلواءه في التنديد بالمظالم . فهؤلاء لا يعرفون خيرات الطبيعة ، لا عهد لهم بقمحها وثمرها ومائها ، ولا عهد لهم بمهودها حيث ينامون نوم الراحة والخلوّ ، فكان الحياة متروكة بلا إله لقدرها الدّامي .

وفي المقطع الأخير من القصيدة تظهر عشتار ، تجمع أشلاء تموز وتضمّمها في السلة كالثمار ، وسربروس يعدو إثرها ، يعضّها ، يمزّق ثوبها ، ينبحها ، يُلطّخ دمها بالحديد بالدّم الفاسد القديم الذي يفيض من شذقيه ؛ إلا أنها تمضي .

ويخيّل إلى القارئ في نهاية مطافنا مع هذه القصيدة أن الاسطورة التي جلّلتها وجلّبتها ليست الاسطورة التي تخلص إليها المعاناة الجديّة عندما تتسع وتعمّق وتوفي إلى الشّمول ، ليست الاسطورة التي تتفتّح بتلاتها وتزهر في الرؤيا الحتميّة المنبجسة من لاوعي النفس كالحلم ، وانما الاسطورة هي هنا أداةٌ ووسيلةٌ لم تلتمح بالتّجربة في البداهة ولم تنثل منها وانما كستها من الخارج كالزّيّ الفاشل ، اللّقيط . الشّعر يعانق الاسطورة عندما يتنامى ويسمو حتى يعانق المطلق وينحلّ في غيب النفس والعالم ، عندما يتسرّب إلى روح الكون ويتلاشى فيها . الاسطورة تطلّ على الشاعر في الذروة الروحيّة عندما تسقط عنه أعباء المادّة والعقل الجاثم والمنطق المبيّن والتقارير والتجريد والفهم والإفهام ، هي شيء من الاحساس بصوفيّة العالم حيث تضمحل حدوده المرسومة في الحسّ والعقل وتبيري

روحه الأولى ، حرّة ، مبدعة ناهضة من تحت ركام المعارف  
والعواطف والمواقف التقريرية المسبقة. وليس فيما نسوقه، ثمة،  
لغو أو غلوّ وإنما هو يقين فعليّ ولولاه لافتقدت الحقيقة الشعرية  
وانتفت واستحال الفنّ الى مباراة في صناعة التعبير والتصوير .  
بلى الشعر ، هو في نهاية مطافه ، تعبير عن روح العالم ، عن  
ضميره ، هو نوع من العودة الى العيش في قلب الأحياء  
والاسطورة هي المعبر والمآل . وربما تماثلت الحقيقة الاسطورية  
والحقيقة الدينية . أما السياب فقد امتهن الاسطورة وارتهنها ،  
جذبها واغتصبها وسخرها للطفيليات والأعراض والجزئيات  
وشدّها الى السرد ، فتفلّنت وفرت عنه روحها ولم يقبض  
منها إلا على الاسماء والأحداث فاتخذت شكل الذريعة واللّغز  
بدلاً من الرّمز .

واذا كانت الاسطورة قد لبّدت أجواء القصيدة وجعلت  
لها معنى ظاهراً ومُضمراً ، فقد خطفت ، عبرها مقاطع بريئة  
من تلك العاهة ، تنفّس بنفسها وتنطق عن هموم الوجدان  
الحيّ كقوله :

أكانت الحياةُ  
أحبَّ أن تعاش ، والصغار آمنينُ  
أكانت الحقول تزهرُ  
أكانت السّماءُ تمطرُ  
أكانت النساءُ والرجالُ مؤمنين

بأنّ في السماء قوّة تدبّر  
تحسّ تسمع ، الشّكاة ، تبصر  
ترقّ ، ترحم الضّعاف ، تغفر الذّنوب  
أكانت القلوب  
أرقّ ، والنفوس بالصّفاء تقطرُ .

وإذا كان هذا المقطع عاطلاً عن زخارف الصّور والرؤى  
وحلل الاسطورة وأزيائها ، فإنه يصدر عن جرح في الوجدان  
ونوع من التّساؤل الصّادق المعبر عن سعادة الحياة وقناعتها  
والفتها ووحدة مصير أبنائها كعائلة متضامنة في منازل الطّبيعة  
ويطلّ الله عبر هذه التّجربة كقوّة حائرة ، محيرة ، واليأس  
ملحد ، كافر . ترى أتركت الحياة في مفازتها بلا منقذ ولا  
نصير ؟ الظلم يجهز على كل إيجابيّة في النّفس ، حتى الايمان  
يقتله ، حتى الله ويخلف الحياة تدوم في دوامة العبث والموت .

أما رصيد التّجربة الأخير ، فيقتصر على الصّمود ، اي البطولة ،  
الصّمود الذي يرتضي به الانسان قدر الظلم والبطش . يركد  
ولا يستسلم ، مؤمناً بيزوغ فجر جديد تتوهج فيه الدّماء  
المهدورة كالشعاع الضاحك :

... سيولد الضّياء  
من رحم يترّ بالدّماء .

لعلّ الظلم طارىء على الحياة ، ينشئ مملكة هائوية مترعزة

وملك الحق والجمال والفرح هو الذي يدوم، إنه الفجر الحقيقي،  
فجر الروح المعتصمة بذاتها، لا تبذلها للخوف والرعب ولا  
تهبها للظلم، إنها وحدها الحقيقة الخارجة من رحم الحياة  
الطّعين .

وتدنو الى ذلك كلّ قصيدة « مدينة بلا مطر » فكأنها تجربة  
مرددة على إيقاع متماثل في الاسطورة والرؤيا . تلك مدينة  
تأجج فيها نار غير منظورة، لا لهب لها، فهي نار معنوية،  
إذا جاز التعبير لا مقرّ فيها للراحة ولا للسّلام، ابناؤها يحبون  
في نار من نفوسهم . وربّما خطف بارق أمل وأحمدت جذوة  
الآلم وخيل الى القوم أنّ تموز الحصب قد بُعث وقامت الأفراح  
لبعثه، إلا ان أنين المرض يطمّ ويطنّ وصفير الرياح يزجر،  
أي ان البؤس يغالب الفرح والأمل، والفقر والعاهة يلازمان  
الانسان المتروك لقدره، الموطوء تحت نعال الظلم . وما دام  
الشاعر قد ألمّ بتموز فلا بدّ له من أن ينتهي إل ذكر عشتار،  
وقد خوت غرفاتها وانطفأت نارها لا تصنع خواصي الغلال  
والحمور والفرح، فهي متعبة، لا تشبع ولا تطعم، يداها  
فارغتان، وعيناها باردتان كالذهب، وقد تبدّلت صورة  
عشتار بين القصيدتين، فبينما كانت تجمع اشلاء تموز، ثمة،  
وتبعث الحصب والغلال، إذا بها تلفي قاسية القلب، متحجرة  
لا تحنّ ولا تلين، ولا تشفع بتضرّعات الجياع والباثسين .  
عشتار، هنا، هي العراق الماحل الذي لا يدرّ على أبنائه ولا

يُطعمهم ، العراق الذي يفيض خيره ويُستأثر به ، رغم أن  
الطبيعة وهبته كُلَّ خصب :

وفي غرفات عشتار  
تظلُّ مجامر الفخار ، خاويةً بلا نارٍ ...  
ونحن نهيم كالغرباء من دار الى دارٍ  
لنسأل عن هداياها ،  
جياع نحن وأسفاه . فارغتان كفأها .  
وقاسيتان عيناها  
باردتان كالذهب .

ومنذ « المومس العمياء » تتكرّر هذه الفكرة كالايقاع  
الثابت أو كالحاضرة الملازمة وهو يكاد لا يتمثل كيف أن خير  
الطبيعة الغامر لا يعمُّ أنباءها ، جميعهم . إنها عشتارُ العقيم ،  
العاقرة ، أو عشتار التي تعرّت مائدتها وفرغت جزارها ، بل  
إنها عشتار الفاقدة الحياة ، عشتار الوثن ، لها عيان ولا تبصران ،  
كأعين التماثيل بل كأنهما من ذهب كثيف ، يتألق ولا  
يحقق . هنا عشتار الصنم البارد ، متحجرة ، القلوب تضرع  
والأيادي تتشفّع ، وهي مقيمة بلا حراك . وهو الشعر الكبير  
هكذا ، يحلُّ فيه اليقين ويأخذ به دون أن يفسّره أو يعيه أو  
يجلّوه لذاته . وفكرة الوثن ليست واعية ، ثمّة ، ولا صريحة  
أو مصرّح بها وإنما هي قائمة أو مبثوثة في ضمير القصيدة يتحرك  
الشاعر بحركتها ولا يقبض عليها أو يتلمّسها لمس اليقين . ولقد

ظلت الاسطورة تتضوّع ، بذلك ، وتنهل انهيالاً من قلب  
الذّهل والشاعر يفضّ بها الحجب حتى يفتزع كثافة  
الذّهب ويلج الى قلبه . وربما تداول العربيّ الذّهب في شعره ،  
وتلقّف ما سطع وتتأجّج منه في لونه وشعاعه ، جارٍ في ذلك  
على سنّة الوصف المأخوذ بأشكال الأشياء وألوانها ، لقد ألقى  
منه عند سطحه وقناعه ولم يحلّ في روحه ولم يفقه معناه ، لأن  
معاناته كانت ، غالباً ، وجدانيّة ، لا وجوديّة ، أما السيّاب ،  
فانه نفذ من الشكل الى الجوهر والمعنى واكتشف ما في الذّهب  
من كثافة وماديّة مطبقة ولا مبالاة مروّعة ، مُضنية . بلى  
ثمة أسطورة وأسطورة أخرى في الشّعْر ، واحدة حائلة ،  
زائلة ، فاشلة ، وأخرى لها التفاتة الغيب وحدقته الباطنيّة .

ومأساة التوجّس والتوقع ماثلة في القصيدة ، تصحبها  
فاجعة الرّزق المعسور وانحباس السماء وعقم الأرض :

سحائب مبرقات ، مرعدات دون إِمطار  
قضيّنا العام ، بعد العام ، بعد العام ، نرعّاها  
وريح تشبه الإعصار ، لا مرّت كإعصار  
ولا هدأت ، تنام وتستفيق ونحن نخشاها  
فيا أربابنا المتطلّعين بغير ما رحمته  
عيونكم الحجارُ نحسّها تنداحُ في العتمة  
لترجمنا بلا نعمة  
تدورُ كأنهنّ رحيّ بطيئاتُ تلوك جفوننا

حتّى ألفناها  
عيونكم الحجارُ كأنّها لبناتُ أسوارِ  
بأيدينا بما لا تفعل الأيدي ، بنيناها

فالشاعر يتوقّع أن يصلح أمر بلكده وينهمر الخير على  
ابنائه . والخير بالنسبة إليه هو المطر ، أي الماء ، لم يقتبسه اقتباساً  
وان كان الشعر العربي قد أنهكه وقتله ، وانما عاناه معاناة لانه  
ابن الرّيف والماء والينبوع والنهر والحضرة والمراعي ، الأرض  
هي أم الحصب والمطر أبوه . والسيّاب في كرهه للمدينة والمدنيّة  
وفسق الحضارة وتنّ جيفتها لا يرجو أيّ خير من الصناعة  
او التجارة بل إنّه يمقتها لأنها تحوّل قرية الطهارة الآكلة خبزها  
بعرق جبيها الى مبيعى كبير ، تباع فيه القيم كلّها حتى  
الأعراض . لذلك تراه يتردّد ، أبداً ، على ذكر المطر ، لانه  
هو الينبوع الحقيقي للحصب والرّزق ، لا يأكل به المرء لحم  
أخيه ولا يجتلس ماله بالخدمات الفاقدة النّخوة ، بل  
يستدرّ أئداء الأرض أم النّاس كلّهم ، ترضعهم أحياء  
وتضمّمهم الى أحشائها أمواتاً . الخير يتزل من السّماء ويصعد  
من الأرض ، إلا أن غيوم العراق تدلهم وتطم وتخطف  
وتقصّف ، فإذا هي خلّبت وإذا الأرض ، من دونها ، جافة  
الحلق ، يابسة الأحشاء . وكيف يفسّر ذلك كلّ بالنسبة الى  
العراق ؟ إن المطر كان ينهمر ، أبداً ، فيه والغلال تنمو وتتكاثر ،  
إلا أن ذوي الأطماع والطغاة يأكلونه أو يخزنونه في خزائنهم .

ولعلّ السياب كان يحلم بأن يعمّ خير الطبيعة جميع ابنائها ،  
فلا تمطر وتخصب لقلّة فاجرة وتمحل وتمحل لكثرة مملكة ،  
متصورة . لعلّها الأنفاس الشيوعية تنفخ وتضطرب في  
ضميره المكتوم ، لا بل إنّها النزعة الإنسانية التي ترى في  
الخير شراً إذا كان سيلاً إلى الأثرة . إنّهم الحكّام الطغاة ،  
آكلو أتعاب الشعب وهادرو عمره ، عيونهم هي الأخرى  
جامدة ، باردة ، عيونهم من حجارة ، ترجمهم بالغضب  
والقسوة ، حجارة لا ينعكس فيها أيّ ظلّ من ظلال الحنان  
والمعاناة . ولقد ولج الخوف منها إلى ضمائرهم ، يصحبهم في  
الليل وهم نيام ، يطل في غيلان الظلمة . عيون سادية تدور  
كالرّحى بتناقل لتسحق وتمحق . بلى إن العين هي سراج النفس ،  
بل إنّها النفس كلّها مطلة إلى الخارج ، لذلك ترى الشاعر  
يستطلع أحوال النفس وقسوتها من عينها الجافّة القاسية .

إلا أن لهذه الصورة بعداً وجدانياً آخر خبره السياب وعاناه  
بالخوف عندما كانت السّلطة تفصله من عمله وتلاحقه وتتبع  
خطاه بالمخبرين أو تُطلق رجالها في أثره ، يستكشفون مكمنه  
وهو هارب في الرّيف أو فارّ إلى إيران والكويت . عينا  
السّلطة لم تشعّ قط بالحنان للسياب ، كانتا متحملتين به ،  
فاجرتين ، يتبعان خطاه أينما حلّ ، يجسّهما في ضميره بالداخل  
لا مخبأ ولا مكمن له عنهما ، لقد حلّتا في نفسه . والصور  
المائلة ، ثمة ، هي مفاضة من أعماق وجدانه ، مثالة من جرح

في نفسه لم يندمل . هكذا تتطعم التجربة الخاصة والعامة في  
الشعر وتغدو الذات الفردية رمزاً للمجموع . وقد المح الى  
ذلك بل أوضحه في قوله :

عيونكم الحجارُ كأنّها لبناتُ أسوارِ

ولقد رشح السّور ونضح من وجدانه العميق ، من شعوره  
بالسّجن وافتقاده الحيلة وسبل الفرار من الظلم والإضطهاد  
والبطش . ذاك سور قائم ، أيضاً ، في نفسه ، فأين هذا البوح  
العميق اللاواعي حيث تتضوّع الصور وتتكشّف من الألفاظ  
النثرية المباشرة التي طالعنا فيما نماء ، الى سربروس من تمزيق  
وقضم ونهش وما أشبه .

ومن ثمّ تكتمل الصورة الاسطورية الوثنيّة في قوله :

عذارانا حزاني ذاهلاتٌ حوّلَ عشتارِ  
يفيضُ الماءُ شيئاً بعد شيءٍ من محيّاها  
وغصن بعد غصن تدبّلُ الكرمةُ  
بطيئاً موتنا المنسلُ بين النور والظلمةُ

ففي هذا المقطع شيءٌ من طقوس العبادة القديمة عند الوثنيين  
حيث تدور العذارى حول النصب لاستدرار الغيث والبركات .  
إنه دوار بالك ، ذاهل ، دوار الجوع والإملاق ، فقدت ينابيع  
الخير وذبلت الكرمة ، شيئاً بعد شيءٍ . والكرمة هي ، أيضاً ،  
من الرموز الموحية ، لها هالة الأساطير وان لم تكن اسطورة

لقدمها وعراققتها واتصالها بمصير الانسان الأول الساعي الى  
الى كسب رزقه والانتشاء بفرح الحياة . بل إن للكرمة معنى  
السعادة والمواسم والأعياد ، رمز الاقبال والعطاء . فإذا جفَّ  
نسغها كان ذلك نذير شؤم ، دلالتها تتخطى ذاتها الى الحياة  
وابنائها ، يباسها نذير لفقرهم وبؤسهم وهلاكها مقدّمة  
لهلاكهم . ولا تزال التجربة في ذلك وجوديّة مفعمة بروح  
القدم ، موحّدة لمصير الإنسان منذ أن فتح عينيه وانفتح وعيه  
لشرائط المصير البشري في البداوة . والإنسان الأول لم يكن  
تبع نظريات بل إنّه كان ينساقُ بالغريزة ويهتدي بهديها ،  
أفراحه واطراحه متصلة اتصالاً حميماً بتنازعه لبقائه وصراعه  
مع غوائل الطبيعة والزّمن . ولم تكن طقوس عبادته إلا تعبيراً  
عن تلك المعاناة ، وهو لم يقدّس الكرامة إلا كتعبير عن فرحه  
بنشوة الوجود ورضاه بعطاء الأرض . والسيّاب وإن كان قد  
أفعم ذهنه بالثقافات والنظريات والعقائد ، تراه يرتدُّ عندما  
يواجه مصيره وحتميَّاته القاهرة إلى الجذور الانسانيّة الأولى  
والى ينابيع الغريزة المتحرّكة بحركة غامضة لتنجي الانسان  
وتُحييه . وذاك هو الفرق ، مرّة أخرى ، بين الموقف الوصفي  
والموقف الوجودي ، فالكرمة لم تعد بشكلها ولونها بل بمعناها  
وضرورتها بالنسبة الى الحياة ، ولقد تخطى بذلك الرّيف والجنين  
الى منازل الأهل والأصحاب ، تخطى ذلك الى عهد البداوة  
والوثنية عندما لم يكن الانسان قد وطىء بلعنة الوعي والحضارة

الزائفة . وربما كان ثمة نوع من التوحيد بين حياة القرية وحياة  
البدَاوة في وجدان الشاعر ، إذ تراه يذكر ، حيناً ، الأطفال  
وحيناً آخر العذارى الدائرات ، اي القرية في حياتها الأليفة  
والبدَاوة في طقوسها ومواسمها .

ويمضي الشاعر في تمثيل البؤس بين يدي الظّالم ، فيقرنه بمثل  
القيام في شفق أسد أدرد :

له الويلات من أسد نكابدُ شذقه الأدردُ  
أنار البرق من عينيه أم من شعلة المعبد  
أفي عينيه مبخرتان أوجرتا لعشارِ

وما زالت أجواء الاحتفالات ورموزها تهلُّ من خاطر  
الشاعر ، فالأسد هو أسد عبادة ، كأنه قائم في معبد وثنى ،  
تطلُّ النار من عينيه ويتضوّع البخور ، إنه وثن آخر مهيب ،  
مفترس ، ولكنه كعشتار رمز العقم واليأس ، لا يستجيبُ  
ولا يتعطّف ، فكأنه لا خلاص ولا شفيع أمام القدر الجاثم ،  
وعشتار لا تفد ولا تعدّل أو تبدّل ولا ترزح صخرة القدر  
المضطجعة على صدر الحياة . وليس للإسطورة ، ثمة ، ملامح  
واعيةٌ وأسماءٌ تُسمّى بها وانما هي حاضرة بروحها وعوالمها ،  
والسياب ينعم بذلك على الجضارة فشلها وعقمها ، جنت وابتنت  
وكشفت لكنها لم تنج الإنسان من انشودة مصيره ، الرّابض ،  
فالصّلاة والعبادة والبخور ، هذه كلها حركات باطلة فإذا عقدت

عليه حباثلها وأحكمت عاد كالانسان البدائي الأول يترجى  
قوى الطبيعة الغامضة والآلهة الوثنية ، بل إنه آثر عصور  
الجهل والغريزة على عصور العلم والمعرفة .

وفي هذه القصيدة يعبر الشاعر بحيرة التوقع والانتظار ،  
عاماً بعد عام بلا جدوى ؛ ماذا تراه يتوقع ؟ إنه يترقب طارئاً  
يطراً ، يزيل العقم والبوار والعار والعاهة ، يتوقع أنهمار المطر  
وانبعاث الزهر وانتشار الثمر . كل يوم هو كالיום الآخر ،  
يجيء عهد ويولي ويقدم حاكم ويرتحل ومدينته مقيمة على  
حالة واحدة ، والنخيل وهو في العراق أبو الحصب ، شاخص  
في مريضه كالنصب الميت ، إنه كالكرمة جف نسغه واستحال  
الى عمود جاف ، يابس :

ولكن مرت الأعوام ، كثيراً ، ما حسبناها  
بلا مطر ولو قطرة  
ولا زهر ولو زهرة  
بلا ثمر ، كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمنائها  
لندبل تحتها ونموت

ويظلّ البؤس يتسلل في القصيدة حتى يرتد السيّاب إلى  
الصغار الذين يعانونه ولا يفقهون له معنى ، يتصرفون  
كالكبار يحملون سلال الصبار وفاكهة لعشار ويهتفون :

« قبور إخوتنا تنادينا  
وتبحث عنك أيدينا  
لأن الخوف ملء قلوبنا ورياح آذار  
تهز مهودنا ، فنخاف ، والأصوات تدعونا  
جياع نحن ، مرتجفون في الظلمة  
ونبحث عن يد في الليل تعطينا ، تغطيها  
نشد عيوننا المتلفتات بزندها العاري  
ونبحث عنك في الظلماء ، عن ثديين ، عن حلمة  
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة  
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت ... فاسقينا  
نموت وأنت - وأسفاه - قاسية بلا رحمة »

ذاك هو نداء الأطفال الى والديهم المحجبة ، القاطنة وراء  
الغيب ، تسكنهم العواصف بجن الليل ، ويصغون الى أصوات  
الخوف المنبعثة من جوفه ، يرتجفون برداً ، ويهلكون جوعاً ،  
ولا والدة تضمهم وتحتضنهم ولا زند يعضدهم . وعبر ذلك  
كله تسرب التقمصات النفسية ويتطعم حاضر البؤس بماضيه  
والام الطبيعة ، والام الوالدة ، ولسنا ندري إذا كان صبية  
العراق يهتفون بخوفهم وجوعهم في الليل ، أم السياب الذي  
تيفتظت في نفسه عواطف اليتيم ، عندما كان طفلاً ، يحنه  
الليل بالوساوس ويشتاق الى الحنان والدقة ووالدته قد نرحت  
عنه الى الأبد . والنداء المبعوث ، عبر هذا المقطع ، أهو نداء

نداء أطفال العراق الى عشتار المتمنعة الغائبة ، أم نداء السياب  
المتقطع الحزين عندما أخنى عليه اليُثمُ وماتت عنه أمه ، ففرغ  
عليه العالم وفجع بالحنان . ولقد اتحد بذلك الوتر الوجداني والوتر  
الوجودي وغدت مشكلة الشاعر بذاته مشكلة الحياة ، فأبناء  
العراق كلهم يتامى ، ماتت عنهم أمهم الدولة وبارحتهم العناية  
المتقنة بجدار الغيب ، وشعروا بليل الحياة والعالم يحنّهم وهم  
قاصرون ، واجفون في قبضته . فالطفل والراشد ، جميعاً ،  
يعانيان حسّ الافتقار والعوز والهزيمة ، لا قبل لهم بانقاذ نفوسهم  
وليس لأهمهم الحياة قلب يعطف عليهم ويرأف بهم . لعلّ  
السيّاب كان من شعراء اللّعة الشاعرين بالتخلّي والذين لا  
رجاء لهم ، ومع أنه كان يتوقع الولادة الجديدة في نهاية مطافه  
مع اليأس والعقم ، فإن صور البعث ظلت ناصلة اللّون ،  
واهية اليقين ، لا تعدو الأمل الشّاحب ، فيما كانت صور  
البؤس يقينية ، نابضة ، لها برائن وأنياب ناشبة في أحشائه .  
ولقد تضاعف ذلك كلّهُ بفشله الدائم في الحياة حتّى بات  
يخيّل إليه أنه ينفذ عقاباً مجهولاً وأنه يقيم بين جدران المنفى ،  
حوله الأنصاب الشاخصة الفارغة الأحداق . فالسياب لم يحسن  
الظنّ ، قط ، بالحياة ، لا يعادل حبّه لها إلاّ حقه عليها ،  
فكأنّه يعشق بها امرأة نجائنة ، فاسقة . وحيثما تلفّبت في شعره  
تطالعك مشكلة اكتساب الرّزق ، خبط في شراكها حفار  
القبور والمومس ولا تزال فخاخها ماثوثة ترهن الشاعر في

دواوينه الأخرى ، ولا غرو ، فإن واقع الشعر قلّما يتباين  
عن واقع النفس .

وهذه المعاناة تتسع وتتمادى في الأبيات الأخيرة بحيث  
تتحد وتنصهر الأم الوالدة والأم الطبيعة في ضمير الشاعر ،  
فيتشهى الأثداء والحلمة التي للأم الوالدة والأفق الكبير والغيمة  
الذين للأم الطبيعة . وبذلك يبلغ ذروة التوحيد والتجسيد  
والإبداع الفني ، في آن معاً . وهل يكون ذلك التوحيد  
مصطنعاً ؟ لا بل إنه حيّ ، فعليّ ، إنه هو ذاته تنازع البقاء  
والرزق ، الأم الوالدة تحيي بأثداء الغذاء والأم الطبيعة تحيي  
بأثداء الغيم والخصب والانسان موثوق فيهما بوثاق الحياة  
والموت والسعادة والتعاسة والحنان والقسوة .

إلا أن الرؤيا تخونه فيما يلي من القصيدة ويتزع ، من جديد  
الى التعاليل والتأويل والاستطرادات والاردافات ، فتلهث  
الصورة وتتفكك وتتسم بمثل مياسم النثر في السرد والتحليل :

وأبرقت السماء كأن زنبقة من النار  
تفتّح فوق بابل نفسها ، وأضاء وادينا  
وغلغل في قرارة أرضنا وهج فعراها  
بكل بدورها وجدورها وبكل موتاها  
وسحّ - وراء ما رفعته بابل حول حماها  
وحول ترابها الظمآن ، من عمد وأسوار  
سحاب ، كان لولا هذه الأسوار ، رواها

فالمطر المنحبس قد انهمر ، في النهاية ، وتشقق البرق  
والرعد وغلغلت السيول حتى عرّت الجُدُورَ والبُدُورَ ،  
لكنّه لم يلج الى بابل العراق ، لأنّ أسوارها حالت دونه  
ومنعته . فالصُّورةُ تركيبيّةٌ ، تحليليّةٌ ، مصطنعةٌ ، عطّلها  
الاستثناء والشرط فبَدَت ، وكأنّها تتلى تلاوةً واعيةً ، في  
ذهن تألّفيٍّ ، صاح . ولعلّ نهايةَ المأساة تعصّت عليه ، فلم  
يَهْتَدِ إلى أمرها ولم يحلّ به يقينها ، فتعثر وتغرّر . وصور  
التفاؤل قلّما تستقيم للسياب ، يسعى إلى ابتداعها بالإرادة  
والفعل النفسيّ ، لكنّها لا تنهض من جدثها ولا تنبعث ،  
وكيف ينهض شعره ما دامت نفسه مهیضةً لم تنهض .  
فتجربته هي تجربةٌ مظلمةٌ ، يحاول أن يبتّ فيها ولو قبساً من  
الضوءِ حتى ولو كان اصطناعياً ، فيتطوّر له النظم ويعصى  
عليه الابداع . لقد كان السيّاب من حملة العلم الأسود ،  
السّائرين أمام الرّكب كالنّذر ولسوف يستحيل ذلك ، فيما  
بعد ، الى نوع من الرّثاء العام لحياته بل للحياة كلها ، عندما  
يتفشّى الدّاء في جسده كرمز الى تلك العبوديّة المطلقة التي  
تسرق الإنسان منذ ولادته حتى موته .

\*\*\*

والقصيدة التي يحمل ديوان إنشودة المطر عنوانها تنطلق من  
مقدمة وجدانيّة، غزليّة الى تجربة سياسية تماثل معظم قصائده  
في البكاء على مصير الشعب العراقيّ والنّواح على أطلال بغداد

وانحباس المطر عنها وإصابتها بالفقر والجدب :

عيناك غابتا نخيل ، ساعة السّحر  
أو شرفتان راح ينأى عنها القمر  
عيناك حين تبسمان تورق الكروم  
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر  
برجته المجذاف وهنا ساعة السّحر  
كأنما تنبض في غوريهما النّجوم

إنّ مادّة الصّور مستمدّة من واقع العراق في النّخيل والنّهر الذي تراقص فيه الأقمار وتجذّف فيه المجاذيف عند السّحر . ولا يخرج عن ذلك ذكر القمر والنّجوم ، فهي ممّا خفق في وجدان الشّاعر في سماء بلاده ، عبر ليالي الصّحو . وهل أن الشّاعر يتمثّل بلاده بامرأة جميلة ، تسحره بعينيها ، اي بما يطالعه فيها من معالم الطبيعة الفاتنة في النخيل وتوالي الأصباح والامساء وفيما يسيل عبر بطاوحها من أنهار . إنّ ما يعقب هذا المطلع يُرجّح لنا ان المرأة ، امرأة الحبّ أو الشهوة غائبة عن خاطر القصيدة وليس وصف العينين إلا نبذة انطلق الشاعر منها الى ما دونها ، ثم إنتها تمّحي وتتغفّى آثارها في الهموم الأخرى التي تتداولها القصيدة . واذا كانت دواوين السيّاب الأولى حافلة بالغزل والتشبيب ، مشبوبة بحمّى المراهقة وحسرة المرأة وحسّ النّزوح والافتقاد ، فليس في ديوان « إنشودة المطر » حضور يؤثر للمرأة إذ انصرف فيه

الى المعاناة العامة والاقتتال مع قوى الشر والظلام في العالم ،  
مصعداً نداءات الحرية وشوق الانسان الى نعيم يصنعه بيديه  
على أنقاض العالم وأطلال المدينة الفاسقة التي تلد أبناءها  
لتفترسهم . وذلك يرجح لنا الرمز ، ينبثق من وجدان الشاعر  
المتيم بأرض بلاده ، بنخيلها الذي تمتد غاباته كبراعم للعطاء  
وأثمارها ونجومها ، أرضها وسماؤها ، تلك بلاد الريف ، المترامية  
على بساط الطبيعة الفرحة بنخيرها وجمالها ، والتي سماؤها  
عارية تتجلى كل ليلة ولا يطمها الحجارة والطين ولا تنطفئ  
عنها العين وتعمى في السعي الدائب القاتل إثر الرزق . تلك  
هي الطبيعة التي قامت في ضمير الشاعر مقام المرأة ، والتي  
عينها غابتا نخيل يسجد في هيكल الصباح . لقد كان السياب  
من ذوي الوجدان الحاد ، تتآكل فيه العواطف وتتداخل  
الانفعالات . وتضحى وتمسي ، وتدفن وتنشر ، ثم إنها تتنفس  
بصورة صماء في شعره ، كاسية حلاًلاً أخرى ، مقنعة ،  
متضوئة حتى الدُّهول ، متضاعفة من ذاتها بالحب والكراهة ،  
والنشوة والقسوة والرحمة والنقمة . لقد كان العراق في وجدان  
الشاعر عراقين ، عراق الأشياء وقد استوثق فيه بوثق  
الذكريات والحنان والحنين وخشوع الجمال ولهفته وعراق  
الأحياء ، وبخاصة التجار والسياسيين والحكام الذي يمسخ الصورة  
الأولى ويحللها بالقبح والطرح والأثرة وامتصاص الدماء ،  
واللُّعب بمصير الضعفاء الأبرياء . وفي هذا المقطع تراه يحن  
الى العراق الأول ، اللجنة الضائعة ، او التي داسها وعقرها

وحش المدينة . لذلك تقع صور المقطع الأول ، عبر  
غلالة الحلم والوهم ، فكأنها صلاة الى غيب غير مقيم ، الى  
ربوع أضواءها سراج الروح ونخلع عليها من شفافيته وطهارته .  
لقد أحسّ السيّاب فيه بصوفية الطبيعة وأوجز رموزها في إطار  
مُشفٍّ ، مكثّف .

ومع ذلك كلّه فإن الصورة الغزلية تستقيم على رومنسية  
حلوليّة ، وهي تتسم بالانفعالية والخياليّة المأثورتين  
فيها . إلاّ أنّ التأويل الغزليّ الصّرف ، المقتصر على ذاته ،  
قد ما يضائل من قدر التجربة ويمحقها ويعقّمها ويدعّها  
تنساقُ مع التيار الغفّل . واذا ما وقفنا عند حدّه أوقعنا النقد  
بالشكليّة وتناولنا من التجربة مظهرها من دون جوهرها . ففي  
هذا المقطع نوع من التشبيب بالوطن ، وإلاّ لما حضر الشاعر عليه  
النخيل والنهر والمجذاف وتعاقب أحوال النهار بين سحر وليل  
وأحوال الفصول عندما تورق الأوراق وينبعث الخصب . ولو  
كان أمر الشعر مقيّداً بالوعي والتحليل والتعليل المباشرين لافتقد  
مبرّره وإنّما هو يتولّد من الحالة الفائقة العليا عندما تتخطى النفس  
ذاتها وتضيء لها الأشياء وتتحقق بلا وعي ولا إرادة . بشر النفس  
ترشح وتفيض وقعرها المدّهم تنبّري ظلمته . وإن النقد وحده  
قادر على اكتشاف الوحدة العضوية التي تؤلّف بين الأزمان  
المشتتة في متن هذه الصّور . فعين الحبيبة الواحدة الشّاخصة  
لا تجمع الشيء ونقيضه ، السّحر والليل والأضواء المتراقصة

والأقمار . فهذا الجمال المتشتت هو جمال الطبيعة وليس جمال  
الحدقة وان كانت الحدقة منفذاً له ومعبراً فيه .

ومهما يكن ، فان المضاعفات الوجدانية لم تبرىء الشاعر  
من معادلات الصورة الرومنسية المتخذة شكل التشبيه والمقارنة :  
« عيناك غابتا نخيل ، أو شرفتان ، كالأقمار ، كأنما تنبض » .  
فالرؤيا تجلّت للشاعر ، وخطفت دوى أن تكتمل ، نصفها  
مضي والنصف الآخر يجذبه الى الواقع والظلمة . وهو لم  
يشاهد الحقيقة بل ما يماثلها ويوهم بها . واذا كانت المضاعفات  
والتنفّسات اللاواعية تختصنها ، فإن الشاعر لم يُوف من ذلك  
الى الحرية المطلقة والتفلّت من أدوات التقرير والتفسير .  
وربّما نمت تلك الآفة وطغّت من التفاصيل التي ألحقها بكلّ  
صورة ، إذ خصّ جمال النخيل بساعة السّحر والشرقة عندما  
يتناهى عنها القمر والنّهر عندما يرجّه المجذاف ساعة السّحر .  
وهذه الإضافات تسم الشعر بسمة المعادلة وتخطه بشوائب الوعي  
والتقصّد . والى الآن لم نكد نشهد في شعر السائب إحكاماً  
عضوياً في بناء الصورة أو في تجسيد الرؤيا ، وشاعريته غير  
متكاملة من هذا القبيل إذ يعتري العطب كليّة النّفّس فيها  
ويتضاءل رصيد البناء الذي هو ميزة النفس المتحضرة على ما  
دونها .

وهذا الانقراط في رحم الصورة يشب وينبو في المقاطع  
اللاحقة :

وتغرقان في أسي شفيف  
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء  
دفع الشتاء فيه وارتعاشة الحريف  
والموت والميلاد والظلام والضياء  
فتستفيق ملء روعي رعشة البكاء  
ونشوة وحشية تعانق السماء  
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر

ومنذ هذا المقطع تأخذ الأضواء بالإنكساف ويشيع نوع  
من القنوط والتهالك ، فكأن الواقع شرع يستحل الحلم  
والحياة تتعاضد على الفرح والتفاؤل ، فعبير عيني الحبيبة تسرب  
ضباب الأسي ، إنها جميلة ، وحزينة ، في آن معاً . ويقرن  
وحشتها بالبحر ، فينقطع تيار التجربة وينجذب الى البحر  
وكأنه موضوع قائم بذاته ، يفتق رموزه وما ينطوي عليه من  
دفع وبرد وحياة وموت ونور وظلمة . وربما افتض الشاعر  
أسرار البحر وولج إلى أحشائه وعاش في قلبه إلا أنه سها عن  
موضوعه الأصيل ولها عنه وجانبه وامتنطى عليه فاستحال التشبيه  
إلى خلية استطرادية ، تتنامى بذاتها على غرار التشبيه القديم  
النّاحي منحى حسيّاً في وصف الفرات مثلاً ، بما يّنيف عن  
أربعة أبيات ليقرن به الممدوح . وإن ذلك التشبيه هو كدمل  
أو كعاهة في متى القصيدة . والشاعر الضنين يجري ، حيناً ،  
ضد نفسه المنهالة ، المثالة لتسقيم له السوية الفنية ، ويحزم أمره

معها لكي لا تنجح وتشتطّ به في غواياتها . وبعد أن انجذب  
انجذابه الواضح الى تفتيق رموز البحر ، متردياً بغواية التشبيه  
معترياً تآلف القصيدة بالنشاز ، إذا هو يسفّ في التشبيه إذ يقرن  
النشوة الوحشية التي تجتاحه بنشوة الطفل إذا خاف من القمر ،  
وهي أقلّ حدّة وأكثر تمويهاً من نشوته . ومما لا شك فيه أن  
السيّاب كان يقع في حبال التشبيه ويبتغيه لذاته ويتفرّد به  
وفوته فيه الصدق والعمق ، جميعاً . والتشبيه المائل في البيت  
الأخير هو تشبيه مستطرف ، معزول ، نأت به التجربة الأولى  
عن ذاتها وضلّت طريقها وافتقدت سويتها . أين توارت عينا  
الحبيبة ؟ بل أين هو سياق التجربة ، مشاهد تتلظى وتشظّي  
وتتوالد كالدخان .

وفي المقطع اللاحق تنبّر أوصال القصيدة وتفكك عراها  
إذ يتخذ الشاعر أداة المماثلة « كأن » ذريعة أخرى  
للاستطراد :

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم  
وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر  
وكركر الأطفال في عرائش الكروم  
ودغدغت صمت العصافير على الشجر  
انشودة المطر

وانك لتساءل عن طبيعة الصلة التي توثق ما لحق بما سبق  
دون أن تفصح وتنجح ، فكأن الشاعر اسقط مقاطع

أو أحياناً أو أنه ينقاد للصّور الشعريّة ذات الجمال الخاص . وبعد  
ان استهلّ بتجربة واضحة المعالم ، إذا به يشطر الى وصف  
السّحاب والمطر في فلذات مشبوهة ، زائفة ، لا يعانيتها  
الوجدان ولا يطالعها العيان . ويكاد لا يستعيد لفظة «كأن»  
حتى ينبري بمقطع جديد لا يفتقر الى الجمال بذاته ولكنه يبدو  
كاورام الفطر التي تعتلج وتختلج وتعطل نموّ التجربة . لعلّ  
قصيدة السيّاب كانت مفكوكة كشخصيته ، تتهرّف وتتخرّف  
يتعطلّ الزّمن في قلبها ويتعطل به التلازم والنموّ والسببيّة .  
وهكذا يرد المقطع الذي يصف به اليتيم كإضافة وإطالة جميلة  
بذاتها ، دخيلة على المعاناة ، تحتلّ عليها وتعتلّ بها وتمزّق  
أوصالها إرباً إرباً :

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام  
بأن أمه التي استفاق منذ عام  
فلم يجدها ، ثم حين لجّ في السّؤال  
قالوا له بعد غد تعود  
لا بدّ أن تعود  
وان تهامس الرّفاق أنها هناك  
في جانب التلّ تنام نومة اللّحود  
تسفّ من ترابها وتشرب المطر .

هذه فاجعة اليتيم كما خبرها السيّاب بذاته عندما توفيت  
عنه والدته ، يلحّ في السّؤال عنها فيواعدونه ، ثم يدرك أنها

عادت الى رحم الأرض والتراب وانها انحلت في عناصر الطبيعة وهو التشويش ذاته يولج ذات الشاعر وينبري بها ويقحمها على كل أمر ، مشاهد وهموم ورؤى وصور لا يحتضنها رحم ولا تجمعها خلية ، لوحة ممزقة وهذيان لا علاقة له بطبيعة التجربة بل بداء الانحلال واللامسؤولية المتفشي في شخصية الشاعر . والى الآن ، ساح بنا وارتحل في في البحر وقوس السحاب والمطر وفي ذكريات اليتيم وفاجعته والقصيدة تشقق وتمزق ، وتضرب في كل جهة وتثال وتنهال ، وتشتد ثم ترتد والقارئ الشهيد قد اسقط بيده أمام هذه الترهات والاجتهادات . أ يكون الشعر فوراً وغوراً ؟ بل إنه كائن حيّ بعضه يكمل البعض ويتنامى به في الزمن النفسي الذي يحتضن المعاناة في أحشائه ، يغذيها ويغتذي بها ، يفعل فيها وينفعل بها ، كالنار التي تتأجج ثم تحمد والذروة التي تنهد وتنهض ثم تترامى . التجربة تنمو بالدأب البطيء غير المنظور كالسلحفاة التي تدب وتسعى وكأنها جامدة ، أما تجربة السياب ، فإنها تشط وتعلو وتنحط ، وتتشعل وتذهل كالأرنب الطائش الذي يغويه ويلاهيه كل ما يعترضه ويطالعه . بلى إنه قد ينتحل لهذه القصيدة وحدة ، وهي أشبه بوحدة القصيدة الجاهلية وحدة السيرة ، وأعمار النفس كلها ، كل مقطع يمثل مرحلة مستقلة تجمعها في قاع النفس وفي لاوعيتها وحدة المصير الذي عاناه الشاعر في صراعه مع نفسه ومع الكون . فهي تعبير عن الإنسان المشتت ، المبتور الذي لم يتوازن ويثقف

بثقافة العقل . وإذا كانت بعض مذاهب الشعر المعاصر تعبّر  
بالهذيان والصّور المتمزّقة والنتف والأهداب المتثورة ، فإنها  
تتوسل اللامنطق لتلج الى روح المنطق واللاواقع لتنفذ الى أعماق  
الواقع واللاحقيقة لتدرك كلية الحقيقة وشموليّتها . والتشتّب  
الظاهر ينطوي على شبكة بنائية محكمة تدع القصيدة تصدر  
عن هندسة متكاملة ، صمّاء . أما السيّاب ، فإنّه ينساق  
ويتجرّر ويحبو إثر خواطره من فقدان الرّؤيا والتصميم والعنت  
ضد أهواء النفس .

ولنتحدّق بهذا المقطع ذاته نتحقّق أن كثيراً من الزوائد  
والطفيليّات اعترضت فيه وأنه سرد فيه قصة الطفل بأحداثها  
الواقعية الفاجعة بذاتها . طفل يتحرّى عن والدته ، فيغافل عنها  
بأقاويل وافتراضات ممّا لا تيسّر له التجربة الخالقة . ومضمون  
الحوار فاجع ، مؤثر ، إلا ان وقعته في النفس منوط به من  
دون خلق ، إنها مأساة مطروحة بين أقدام الحياة منذ البدء ونقل  
واقعها الغثّ الفجّ الى متن القصيدة يُوحى بأن الشّاعر يتلقّف  
أيسر ما يتيسّر له وأنه يفيد من الوجدانيّة في موت والدته عنه  
والواقعيّة في الأقوال والأفعال ليشحن القصيدة بانفعالات طارئة  
تنبري منها الحقيقة المنهوكة، المبدولة. والحقيقة الفنيّة هي حقيقة  
إبداعيّة ، كشفية وليست سردية أو وصفية . أو لا يلج قوله  
التالي في باب النثر المسفّ : طفل يهذي ، قبل أن ينام ، بأن  
أمه التي استفاق فلم يجدها ، منذ عام ، ثم حين لجّ في السّؤال

قالوا له بعد غد تعود ، لا بدّ أن تعود ... » ، والشاعر  
الضنين لا تجوز عليه هذه الحيشيات ، ويأنف من الإذعان للواقع  
الحسّي بمثل هذه العناية . ولولا ما خطف ، ثمة ، في قوله :  
« تنام نومة اللّحود ، تسفّ من ترابها وتشرب المطر » حيث  
عبّر عن حسّ العدميّة والبراح دون تعليل وتأويل ، لما كان لهذا  
المقطع أي مبرّر فنيّ . والشعر يقبض على الجوهر الصّريح  
ويأنف من الغثاء والأقذاء التي تطليه وتطمسه وذاك هو الفرق  
بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الشعريّة . الشعر هو محاولة لإبراء  
الوجود وتشذيبه من شوائبه وهناته ، تلك التي أقحمت عليه  
واستحلته وطغت عليه وزيّفته . ولعلّ الشاعر ذاته لا يتوازن  
في تجاربه ، يسمو ويدنو ، وقد ألمّ بتجربة اليمّ في قصيدة  
« مدينة بلا مطر » موحداً بين أئداء الأم وأئداء الحياة والوالد  
والطبيعة ، متغوّراً في ظلمة الأحاسيس وضمير المصير الإنساني  
المرتهن لحتميّات العواطف والغرائز ، فيما غشي ، هنا ، سطح  
المظاهر وأفقها واقتصر على العويل والالتظام واستدرار المآقي  
واستثارة الشفقة . والقارئ الانفعاليّ الطربيّ المأخوذ بحمّي  
الحماس قد يعجب لما نذهب إليه لأنّ هذه العواطف تفعم  
أعصابه وتجهض رغبته بالمشاعر الحادّة فيما يصحو من ذلك  
على نخواءٍ وخيبةٍ .

ويردّف الشاعر ، إثرئذ ، بذكر فاجعة صيّاد خائب ،  
يلقي شباك رزقه في خضمّ الحياة ، فتعود إليه خالية ، خاوية :

كأنّ صيّاداً حزيناً يجمع الشّبّاكُ  
ويلعن المياه والقدرُ  
وينثر الغناء حين يأفل القمرُ

ولعلّ الصّلة التي تصل بين هذا المقطع وما تقدّمه قائمة في  
استشارة هموم العيش تحت وطأة الشّعور بال عزلة فيما ينهمر  
المطر . خطر له ، ثمّة ، مصير اليتّم في الأطفال الذين لا قبل  
لهم بأن يسندوا رؤوسهم على صدر الحنان والدّفء والحماية .  
والمطر يواجه المرء بمأساته إذ يسجنه في سجن الوحدة ، ويقفل  
ذهنه وحواسه عن الانشغال بالعالم الخارجي ، اليتيم هو أشدّ  
يُتّمّاً عندما يجنّه المطر ويحدّق به ، إذ يجثم مصيره أمامه  
ويسطع وعي . الفاجعة ويفتقد إلفة العائلة وملاذها .  
وللصيّاد ، بالنسبة الى السيّاب ، مصير فاجع آخر ، وهو هنا  
رمز الكفاح العبيّ الباطل في طلب الرزق وللصدقة في  
تحصيله والخوف الملازم الدائم . إنهمار المطر يدعه يتفكّر  
بمن لا مؤونة لديهم ولا وفر يؤمنهم من غوائل الطبيعة . والصيّاد  
العراقي هو الفقير الذي ينفق عمره ، مصارعاً أمواج الحياة  
وعناصرها دون أن يكفيه ذلك مؤونته ، لذلك تراه يجمع  
شباك الحية واللاجدوى ويلقي القدر عدّوه الواضح ، الغامض ،  
وهو في ذهن الشاعر صنو لدوي المسؤولية في الحكم الذين  
يتركونه لقدره التاعس ولا يرفعون نيره عنه . وإذا كان همّ  
الشاعر الدائم هو همّ الرّزق فإنه لا يفتأ يستطلع في مظاهر

الوجود كله ، مقيماً الجزء مقام الكلّ ، متخذاً الحادثة الفردية  
كرمز للمصير العام . إنها التجربة الاجتماعية ، السياسية ذاتها ،  
تفتق في براعم أخرى والسياب لم ينحرف بتيار الشيوعية في  
مطلع عهده إلا مدفوعاً بهذا الهاجس الممض ، فالشر هو  
من صنع الانسان الأناي الذي يطلب الخير لنفسه وحسب .  
الصياد هو الإنسان الضائع في بحر الوجود ، يطلب رزقه في  
أعماق المجهول .

وأثر ذلك يتردد الإيقاع الذي تنداح منه الانفعالات  
والانثيالات ، ويكاد لا يردد : مطر مطر .. مطر ، حتى  
تجهش نفس الشاعر وتفيض بوحشتها وحسرتها :

مطر .. مطر ..  
أعلمين أيّ حزن يبعث المطر  
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر  
وكيف يشعر الوحيد بالضياء  
بلا انتهاء - كالدّم المراق ، كالجياح  
كالحب ، كالأطفال ، كالموتى ، هو المطر

فالسياب لم يتحرر من التكنية الرومنسية التي تعانق الانفعال  
المباشر بصدق ، وتمثيل وقع المطر في النفس لا يعدو هذه  
التكنية الوجدانية التي تفصح عن أحزان النفس فيما تجف  
وترتجف في قبضته عناصر الطبيعة .. وقد نزلت عليه نبذة من

أصفى التجارب الرومنسيّة بتأثير التداعي او توارد المشاعر والحواطر الذي يقوم عليه متن قصيدة السيّاب . وباعث التداعي يغلب أن يقتصر على لفظة كما كان شأنه في قصيدة « مرعى غيلان » حيث مثلت لفظة « بابا » خطّ التوتر الذي تنداح منه أمواج التجربة . وقد انهالت بتأثيرها شتى الاحتمالات والافتراضات ، وفقاً للصدفة النفسيّة والاتفاق ، دون نمو وتصميم ظاهر أو مضمّر . وهذه التراكمية التي تردم الأحوال النفسيّة ، بعضاً فوق بعض ، انداحت في هذه القصيدة بفعل لفظة : « مطر » ، فهي أشبه بالإيقاع المتردّد الدائم الذي يحتضن الأنغام ويبعثها وقد كان ذاك دأب الشعر عندما كان موضوع ارتجال وانثيال ، تبعث به الصدفة ويميل الى الطرب والزهو والخفّة ، تلك طفرة تعطف به ، فيتلقّف ما يطرأ على الذهن ويمثله بأي نوع من التمثيل . ولقد ترعرع الشعر عن ذلك الطور البدائي منذ أن اهتدى الى غايته الفعلية ووظيفته الإبداعية ولم يعد تفي بحاجته الترهات الارتجالية وأباطيل العواطف والالتزام بقول لكل مقام . ذاك كان نوعاً من الشعر الفاقد المسؤولية إزاء الحقيقة ، يطرر عليها ويطمرها ويُسفّرها وحسبه في ذلك أن يُوهّم القارئ ويخادعه على أحاسيسه ونزواته ويخلّفه كمن يتمضّع الزبد والغناء . وانما الشعر صيرورة ونمو ، بعضه يشدّ بعضاً ، يكمله ويكتمل به كالجسد الحيّ ، فيما كانت القصيدة القديمة مجموعة من النّبذ والأشلاء المتناثرة . والشعر لا يتدنّى جدّية عن أي نشاط

فكري آخر ، تجربته تنطلق وترتفع وتحتشد في نوع من الحتمية النفسية والعضوية كأنه ينضج ويتوهج في رحم النفس العجيب . وهو لا ينقضي ويتواتر على اللحظة النفسية الواحدة بل يحيا في قلب الزمن ليستمد الحياة أو يبقى له طعم التجريد تعبث به رياح النفس وتقتفي على أثر كل خاطرة ومبادرة . وللقارئ أن يتساءل هل أن ورود هذه الفكرة أو هذا المقطع هو حتم في موضعه ، صارت إليه التجربة في صيرورتها أو أن الشاعر تسقطه تسقطاً واهتبله اهتبالاً وتلقفه بيسر لقيامه في قلب الموضوع أو لاتصاله به . والنبرة الوجدانية التي تنشج وتجهش ، ثمّة ، هي فلذة شعرية بذاتها ، بل لعلها أصفى فلذات القصيدة ، ولكنها وردت كظاهرة أو سائحة ، وكان يمكن أن ترد من دونها خاطرة أو خواطر أخرى ما دام الشاعر يهذي هذيانه الانفعالي ولا تفد وتتنامى المراحل في قصيدته من ذاتها أو من تفاعلها مع الحتميات المبرمة الملاءمة . فاللفظة مهما نأت دلالتها لا تصلح أن تكون قواماً للقصيدة إذ تتوارد بها المراحل وتكرّر وتلتف على ذاتها من دون طائل ولا يكون لها بداية ونهاية وذروة . أو أنها تبدأ وترزح عند حدود البداية ، وقد تتخطى ذاتها بالغلو ، من دون النمو وتشعل لهبة الحماس ولا تكون أداة للمعرفة وسبيلاً إلى مصاحبة المأساة . وهذه الطفرة اللامسئولة شاخصة في قول الشاعر :

وكيف يشعر الوحيد بالضياح

بلا انتهاء ، كالدّم المراق ، كالحيّاع  
كالحبّ ، كالأطفال ، كالموتى هو المطر

وإنّها النّزوة الاتّفاليّة المعهودة ، تناثرت وتبعثرت وقامت  
وقعدت ، طارحةً ما تيسّر من التشابيه المنفرطة ، المتواجدة  
باستقلال وانفصال كالأرقام البلهاء . وإن التشبيه ذاته يُلغى  
بلا طائل ، فكيف إذا تكرر وتواتر وتبعثر وتعثر . والسياب  
ينساق ويتصايح ويعمى ويُعمى بصيرة القارئ بفقاعات  
التشبيه غير الفعلية وغير الحتمية واللامسؤولية . ثم إنّ هذه  
التّعاويد قد يقوم سواها مقامها ، تتهافت وتتساقط مجاناً .  
ولشدة ما الحف وانجرف بها الشاعر افتقدت العاقلة وحتى تكنية  
العبارة وسويّتها وابتذلت في تعبيرها المباشر . وأية صياغة  
وبلاغة في قوله إنّ المطر هو كالموتى ، كالأطفال وكالحب ،  
وهل ثمة ما هو أغث وأرث وأسف في مضمار العبارة . وقد  
توهم الشاعر أنه يُهوّّل علينا فتتهوّل ويغرّر بنا فتغرّر وانه  
إذ يُطلق علينا سيل التشابيه ، ننجرف به ، وانما نقول ليس  
الشعر مقابلةً ومماثلة وليس حشداً دون رشد وليس نزقاً عصياً  
بلا هواة وطيش وفيش . وهذه التشابيه مركومة على عطب ،  
سفّهت العقل دون ان تقنع الوجدان وأفعمت وأثارت الطرب  
لكنها لم تلج إلى يقين النفس .

وربما اعترض معترض بالقول إنّها السريالية المتمزقة ،

المتناثرة التي تؤلف ما لا يأتلف وتهزأ بالمواثيق والعلائق المنطقية وأشكال العبارة البلاغية ، ونرد بأنها ليست السريالية بل الانفعالية واللامسؤولية إذ السريالية تجمع أشتات الصور الكائنة في النفس على تنافر ظاهر واتحاد حميم مضمّر وهي تأنف من اليسر والتقدير والتعداد الماثلة في تلك التشابه الطائشة الرعناء، والسريالية تعبّر بالصورة النائية وليس بالفكرة الطارئة . ولنقل إن رصيد المعرفة والحديثة متضائل في ذلك كلّهُ وان هوس التشبيه زلّ به الى الهاوية . . وهكذا تظلّ العاهة الكبرى التي تصيب قصائد السيّاب هي عاهة بنائية وعطب في الجهاز العضوي الذي يحتضن ويوازن . وكان أمر التشبيه مشبوهاً ، منذ البدء ، في الشّعْر لأنه يسقط الرؤيا ويصفها ويعرّفها دون أن يعرفها . لقد ألّب الشاعر ، ثمة ، ألفاظاً مدوّية كبرى : الجوع والدّم والحبّ والولادة والموت ، ليصعق القارئ فتردّي بالخطائية والطريية والانفعالية وفاتته الحقيقة الهادئة التي تتجلّى كالطيف الروحي المتجلبب بأعجوبة الغيب . ولنقابل هذا البيت بيتين آخرين للشابي إذ يقول في حبيته :

عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام ، كاللّحن ، كالصّباح الحديد  
كالسّماء الضّحوك ، كالليلة القمرء ، كالورد ، كابتسام الوليد

لنقابل بينها فنجد أن تشايه الشابي هي أصدق وأعمق وقعاً

في النفس من تألفها فيما بينها ومن توائمها في الدلالة على مضمونها . ومع أنها تنمُّ عن تطرف الانفعال وتعتعه ، فإن روح الوجد المبثوثة ، عبرها ، وبراءة المعاناة وحدتها وحتميتها هذه كلها تنهض بها الى نوع من الذّهل اللطيف ، أما تشابه السيّاب فإنّها موثوقة بوثق ذهني ومؤلفة بتأليف شبه افتعالي ، غايتها الدّهشة والتبارع بدلاً من صدق المعاناة والتنازع . ولعله لم يشأ لتجربته أن تراول البداة والبراءة ، فامتطاهما وغشيها بهذه المعاظلة التي توهم بالعمق والابتكار فيما هي تفتضح طفوً المعارف المكسوة بطلاء العواطف على فورات العصب ونزواته . وبعد ، فإنّ العلائق التي أفترضها الشاعر بين المطر وتلك المعاني لا تفوتنا ولا يعصى علينا استطلاع معاني الفاجعة والوحشة التي يثّها عبرها ، إلا أنها بدت مُسرفة ، مجانيّة لا حقيقة فيها إذ امتطى الانفعال رأسه بها واستطال حتى استحال . وقد كان معيار الشعر ، منذ البدء ، هو الصدق ، فكيف نصدّقه وهو يجعل أنهما المطر كأنهما الدّماء ، وكيف نفتنّع وهو يقرن بين إراقة الدّماء والحبّ والأطفال والموتى ، وهي متباينة الدلالة والمضمون ! وهل قضي على القاريء أن يتحمّل ويتعمّل الدلالة ويتعمّد لها كل وسيلة من التّخريج وشتّى الفتاوى ليعثر على ارتباط واه ، مصطنع فيما بينها . ذاك نوع من البديع الحديد وضرب من التزوير الذي لا يخادع إلا ذاته . وتلك الكاف التشبيهية الصياحة المتقعقة الناشبة كالحربة في حلق

الايقاع ، النازلة كالوشم ، أما آن للشعر أن يتحرّر من اكدوبتها  
ودجلها ؟ الشعر أعظم من ذلك كلّه وأرصن وليس له أن  
يتماجن على وقار اللفظ ويتهتك به كأنه تسفيه لمعطيات العقل  
والحقيقة .

وفي مقطع لاحق يصف البرق الذي يخطف على سواحل  
العراق بمثل صور النجوم والمحار ، فكأن الليل أشرف ، فجأة  
إذ به يدلهم من جديد ويهتف الشاعر :

أصبح بالخليج » يا خليج  
يا واهب اللؤلؤ والمحار والرّدى  
فيرجع الصّدى  
كأنّه النّشيج  
يا خليج ،  
يا واهب المحار والرّدى .

وفي مناداته للخليج يكف السياب عن العزف على الوتر  
الوجدانيّ والأجواء الشعريّة التي تعبر عن وقع أحداث الطبيعة  
في الذات الفرديّة ، لينطلق الى أفق أنأى بفعل التوارد النّفسي  
والهموم العامّة . فثمة المطر المنهمر على الخليج والبروق والرّعود  
يعانيها الشّاعر بذاته وذات الآخرين وموقفه وموقفهم ويغدو  
الخليج رمزاً للعراق ، لثرى العراق الذي يحمل الحصب والفقر  
والحياة والموت ، في آن معاً. بعضهم يتخمون دون كدح وبعضهم

يملقون ويموتون وهم يكدحون . وهي مشكلة الرّزق ذاتها ،  
تصحب الشّاعر على كل معاناة وهي القاع المضمر لكل  
لوحة . قالخليلج يهب اللؤلؤ والمحار ، أي الثّراء والجمال  
ويحتضن خير الطبيعة ، فيثري ذوي الحيلة والطّمع ويقتل  
ابناء الكفاح والفقير . فهو مصدر الرزق الذي تبذل من دونه  
الحياة . وعبر ذلك كله تنضح الصورة باليأس وعبث الكفاح ،  
فكان السيّاب ، رغم نضاله الدّائب ، كانت نفسه مفعمة  
بمعاناة الهزيمة وانقطاع الرجاء . والصدى الذي يردّد هتافه  
إنما هو كناية عن الفراغ الذي يحتوي الإنسان والعبث الذي  
يُحدّق به ، فالطبيعة لا تستجيب ولا ترأف أو تتعطف  
والإنسان متروك لقدره في مفازة العالم تعصف به الأنواء  
والزّعازع . وأنّى نظرت في قصائد السيّاب يطالعك القتام ،  
فكأنه يرثي مصير الإنسان أو كأنه مقيم على اطلال الحياة  
وبلقعها ، يندب حظّها التّاعس . ذاك هو الواقع البليد ، الصخرة  
التي تربض على صدر الوجود واليد التي تقبض على أنفاس الحياة .  
ومن تلك الوحدة ينبري الحلم والمثال ، وهو قانٍ ، مضرّج  
بالدّماء ، ثورةٌ ماحقةٌ تبيد وتشيد ، حلم جبران وولي الدين  
وروسو ، إلا أنه مصبوغ بنجيع الشهادة بدلاً من الروحانيّة  
المنقّدة التي تطهّر العالم وتعيده إلى بكارته وطهارته . فالسياب  
لا يترجى الغيب ولا يتوقّع معجزة بالروح الغامضة التي تحتضن  
الكون وتسهر عليه . وإذا كان قد أخذ ، حيناً ، ببعض الأحلام  
والأوهام الرومنسيّة ، فإنّه لا يتطهّر حتى يدرك الصوفيّة

ويطلب الخلاص الروحاني والاشراق الذي يحرر الانسان من  
رقّ ذاته ورقّ الحياة ، وقد لازم في ذلك جانب الواقعية وأبقى  
الانسان مسؤولاً عن قدره بذاته ولم يؤجله الى عالم آخر ولم يُنطه  
بحلم مثاليّ ، لا يقين واقعياً له . فهو ، من هذا القبيل ، ينطلق  
من المجتمع ويعود اليه ويتحرّى عن خلاص الإنسان به :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود  
ويخزن البروق في السهول والجبال  
حتى إذا ما فُضّ عنها ختمها الرجال  
لم تترك الرياح من ثمود  
في الواد من أثر

ذاك هو الوجه الآخر للوحة ، أو الأمل المنشود ، ليس فيه  
رؤيا ماورائية أو وافد يفد من الغيب وليس ، ثمة ، إرهاب  
بتزول الروح لتغسل أدران العالم ، وإنما هناك الرعود والبروق المتخزنة  
تنفجر ويدوي دويها بالنار والكبريت ، فتحرق العالم القديم  
حيث يفرس الناس لحوم بعضهم بعضاً ، وينشرون ألوية الشر  
والطمع والموت ، لتخفق راية المساواة والحرية . وقد  
وردت اسطورة ثمود ، ثمة ، في إيقاع إيحائي ، تلميحاً دون  
تصريح ، مكثفة ، عميقة ، لم يجهضها السرد والتفصيل  
والتقرير . إنها الاسطورة السوية ، الحية التي تكاد لا تطل  
حتى تتوارى ، مؤدية للتجربة البعد الانساني والشمول ويقين

الحتمية التاريخية . ومهما ألبنا من ألفاظ وحشدنا من صور  
فإنها لا تضاهي هذه الاسطورة التي اختمرت في تاريخ ثمود .  
وقد استهل بدر حياته دائراً في أفلاك السياسة وما زال مقيماً على  
هذا الدأب إذ لم تهده معاناته الى ما هو أنأى من ذلك . ولعل  
انسداد أفقه على تلك الحدود طبع قصائده بطابع التكرار ،  
يصف فيها الظلم بما يتيسر له من أوصافه ثم يستشرف الثورة  
التي تطيح به وتذكّ دعائمه . والخلق الشعري لا يجد لذاته متنفساً  
إلا في منافذ الروح وعوالمها الرّحية العجيبة . فالسياب هو ثائر  
كخليل الكافر وليس معلماً واعظاً كالنبي . ولا يعدو ذلك  
قوله :

وفي العراق جوعٌ  
وينثر الغلالَ موسمُ الحصادِ  
لتشبع الغربان والجرادُ  
وتطحن الشّوان والحجرُ  
رحى تدورُ في الحقول ... حولها البشرُ

ولقد أسفر ما كان يُضمّر في نية القصيدة ويستتر ويتكنّى ،  
فثمة حصاد تنثره المواسم وثمة لآلىء ومخار ، إلا أن غربان  
الإقطاع والأطماع وجرادها تُنخم بها .

ولإنها هكذا تجربة البعد الواحد والوعي السياسي والإلتزام  
بحدود المعرفة العامة في فهم الأحداث ومعاناتها . وغياب

الترعة الروحانية أكدى على التجربة ، دون شك ، إذ  
عمي الشاعر عما دونها وظل يلحف بتمثيل أحلام الثورة  
والانتقام وعلّ دماء الطغاة ، ولم نكد نشهد لديه حرجاً بأمر  
الشعب ولم يتفطن أن الثورة باطلة إذا تفجر من الداخل  
وان الشعب الثائر يفرس ذاته بذاته ، ويتكص الى نقطة  
انطلاقه إذا لم يتطهر ويتحرر من أدرانته لتحلّ به نعمة الحرية.  
فالصلة بين الواقع والمثال مباشرة ، لا تحول بينها الحوائل أو أن  
الشاعر في انفعاله المهووس لا يتأنى لها ، لذلك ظلت معاناته  
نظرية لها طعم الافتراض والتخمين . ولقد دأب شعراء  
معاصرون آخرون على تمثيل حالة اللبس والسقوط التي تواجهها  
النفس في سعيها الى التطهر والانفلات من واقعها لتعاقب  
الحقيقة . وقد اجتازوا لذلك مراحل أخرى اعتبرهم فيها الوهم  
واللبس واليأس وعاودوا الكرة وتموتوا وتعرّوا وخلعوا أسماهم  
وهدموا ذواتهم حتى خفقت في أفئدتهم الحرية الفعلية  
في النهاية . ومعاناة مرحلة التطهر والانبعاث كانت المتن الصلب  
في معاناتهم إذ عبروا بها مصهر التجارب ومطهرها وأذابوا  
نفوسهم في جحيم الموت لتولد بهم الحياة الجديدة . وهذه المعاناة  
الحتمية الجديدة التي تؤدي وحدها الى الحقيقة لا حضور ولا  
ملامح لها في ظاهر تجاربه وضميرها . وإذا ما ألت بها ، فإنّها  
تخطف خطفاً وتتولى دون أن تخلف في النفس أي أثر باق .  
فيقين الإصلاح والنجاح مبتور مهدور أو متهور في شعر  
السيّاب إذ غاب عنه الوجه الوجودي الفاجع لذلك الانسان

الذي يُضيع ذاته ليجدها ويمتاز الظلمات والاتفاق قبل أن يتجلّى له صباح اليقين. لا شك أن معاناة السبّاب تباين معاناة شوقي مثلاً في ذلك ، لأن شوقي التزم فيها حدود الخطائية والمعاني الحيّاشة والمواقف التحريضية في عبارة متجهمّة تفرع قرعاً ، فيما وشّح السيّاب ذلك كله بالصّور الحديدية المستطرفة والقبض على العلائق اللطيفة التي تشيع هالاتها حول الأشياء ، كما أنّه خفف جلبه الإيقاع وتلمّس بعض الرّموز التي لم يتفطن لها سابقوه . إلا أن الرّؤيا الكلية الشّاملة فاتته لأنّه لم يعان حسرة الحقيقة معاناة صوفيّة لا تجذبه فيها ترّهات الإدّعاء وأباطيله . وبات القارئ يستطلع نهاية القصيدة من بدايتها بذلك النوع من البتر المباشرين طرفيّ النّور والظلمة .

وربما انحدر الى التقرير السّافر المباشر في مثل قوله :

ومنذ أن كنّا صغاراً ، كانت السّماء

تغيم في الشّقاء

ويهطل المطر

وكل عام ، حين يُعشّب الثرى نبجوع

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع

هذا القول هو من النثر المباشر المخضّب ببعض الإنفعال وفيه تنبيري الأحكام السياسية بالتّنديد والتهديد ، ممّا يعفّي على أيّ مبرّر للشّعور . والشعر يأنف من التصريح وينبذه لأنّه يمثل سقاطة الانفعال العديم الصلة بالخيال . والتّجربة تتلوّن بألوان

النفس وتقتبس من طبائعها ، تتسع باتساع أحلامها وتكبر أو  
تصغر بكبرها أو صغرها . ولم يكن السيّابُ يتحرّج من إعلان  
جوعه وطلب الرّزق وبايسر سبل التعبير وأوضحها . وكنا  
قد شهدناه في قصيدة « غريب على الخليج » يتمنى بالخذال  
وإملاق لو ان السفن لا تتقاضى مالاّ عن السّفَر ، وهي ذاتها  
المهموم الجزئيّة الدّنيا يروح بها وجدانه ، وفيها من الضراعة  
ما يُدنيها إلى التّسوّل .

وبعد ، فإن الأمر ليس أمر مال وخبز وإنما أمر صمودٍ  
وكرامةٍ وحقٍّ مُغتصب ، مهذور . لقد أنهك البؤس نفس  
الشّاعر وأملقها ، فطفا ذلك كلّهُ على بلحة التجربة او كمن في  
ضميرها ، فالسياب أدنى الى ضراعة ابن الرومي منه إلى عنجهية  
المتنبّي وبطولته . وان أمر الثورة والصمود هو أعقد وأشمل  
من هذه الأعراض التي تتداولها الدّهماء في حسّها المباشر .

والسياب لا يتعادل ولا يتوازن في ذلك كلّهُ بل تراه يعود  
الى التصوير بالرّموز والكنيات ، ممثلاً عالماً آخر ينهض من  
أطلال عالمه الفاسد بنوع من التفاؤليّة الانفعالية التي لا تبرّرها  
الصيرورة النفسيّة :

في كل قطرةٍ من المطر  
حمراء أو صفراء من أجنة الزّهر  
وكل دمة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد  
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد  
أو حلمة تورّدت على فم الوليد  
في عالم الغد الفتي واهب الحياة

فالطر المسفوح والدموع والدماء ستنبت زهرة الحرية وتخرج  
من رحم الحياة الطفل الحديد المتعافي ، يرتضع من أثدائها وينمو  
بكبرياء وأنفة ، لا تذله حاجة ولا يتعسف به طغيان ؛ أما  
خليج العراق فسوف يلفظ جثث الغرقى ولا يعود يقذف أو  
ينبت إلا الآلىء والمحار .

وإنا إذ نسترجع الآن رحلة القصيدة نجد أنّها مفكوكة  
الصّلب ، مبتورة الأوصال ، متجاذبة الأطراف ، بعضها  
يستقل عن البعض الآخر ، ويمضي في سبيله الخاص به .  
وليس في قصائد السياب تلك البنائية الصارمة الحتمية . ونمو  
القصيدة في شعره يظلّ مشبوهاً ، مريباً قلّما يُقنع ويُوحي  
اليقين . وغالباً ما يقتضي ذلك قليلاً أو كثيراً من التأويل ،  
والتمحّل وربّما الافتعال دون أن تخلص الى وضوح  
وطمأنينة . وقد حلّل الدكتور إحسان عباس هذه  
القصيدة وافترض لها أبعاداً داخلية متعدّدة ولم يخرج أمام  
بنائها ولم يطالعه فيه أيّ تهليل وارتباك . وهو يقول « إن الحبيبة  
هي فاتحة القصيدة » لكنّ سياق القصيدة ارتج عليه ولم يفلح  
في المضي على هذا النهج فأردف : « والحبيبة هي الأم

أو القرية أو العراق أو هذه مجتمعة » ولعلّ لفظة « أو »  
نمت عن تتعّنت الباحث والتباس الأمر عليه ، فافترض  
وتخمن وسائر تأويله لا بيّنة له عليها وانما هو يتخذها  
كبداهيات ويمضي في افتراض الأقاويل عليها ، متجاوزاً عن  
مقاطع كثيرة لم يستقم له أمر ايلاجها في نظريته . ثم يقرّر  
« ومع أن عرض القصيدة قد أظهر كثيراً من الصيغة التقريرية ،  
فإنها ، في الواقع ، من أشدّ قصائد السيّاب اعتماداً على الالمح  
السريع والربط الدّاخليّ - أعني أنها مبنية في داخلها ، بناءً  
تكاملياً وفي خارجها على دورات متصاعدة ، قليلة الاستطراد  
الى الجزئيات التي تنحرف بها عن وجهتها العامة وعن غايتها  
النهائية » . وهذا الحكم يصدر عن نية سليمة ، متفائلة وتلاوة  
للقصيدة تلاوة استيعابية ، يضيف اليها الباحث ، بدلاً من أن  
يستشف منها . وقد أظهر لنا النقد التكاملي الدقيق والتتبّع  
المتنامي ، المتلاحق بيتاً بيتاً ، ومقطعاً مقطعاً ، منذ بدايتها حتى  
نهايتها أنها انجذبت إلى السرد والعرض النثريّ والتشابه  
الايهامية في مقابلات يسيرة ، تجريدية وان تبلّج النهاية بالنور  
ومعانقة الأمل بعد انهمار الظلمة وانتشار اليأس ورد في سياق  
مجانّي ، نظريّ لم نشهد حمل النفس به ونضوجه في رحمها  
وتمخض ولادته العسيرة . وليست نظرية الأم الكبرى في الطبيعة  
والأم الصغرى بمخاضة ولا ظاهرة ولا مضمرة وإذا كان  
صحيحاً ان السماء انهمرت بالمطر باكية لحزن الشاعر كالأم  
التي تتعطف لابنها ، فإن هذا لا يعدو الترهات والتأويل

الرومنسيّة الحرقاء ، المسفّهة للقيمة الفنيّة المسؤولة . والتأويل  
العاقل الذي لا يقحم على النصّ معاني ومعاناة لا علم له بها  
ولا حقيقة لها فيه يقتصر على استنباط أجواء الحزن الطاغية على  
النفس وعلى عوالم الحس . فالشاعر يحنّ الى بلده العراق وهو  
مقيم في الكويت ، وقد تالفت في نفسه قوى الحبّ والحنان  
كلّهما ، فأحبّ حبيبته في طبيعة بلده أو طبيعة بلده وحبيبته .  
ثم امتنعت نفسه عندما طالعه الأسى ، فكأنه تذكر بؤس بلده  
أو بؤسه هو الخاصّ به في بلده ، يضاعف من ذلك الشوق  
والغربة ، فأحسّ بمثل جهشة البكاء . ثم تلبّدّت الغيوم وانتشر  
قوس السحاب واكفهرت الآفاق ، فاشتدّت الغربة في  
النفس ثم انهمرت الأمطار ، تلك التي يقول فيها بودلير :  
« عندما تنهمر الأمطار وتهطل هطولاً مستمراً بما يماثل قضبان  
سجن كبير لا حدّ له » .

ولعلّ السيّاب شارف المعاناة ذاتها عندما أطبق عليه المطر على  
خليج الغربة وجعل المطر يتساقط في نفسه ، كما يتساقط على  
المدينة ، كما يقول فرلين ، إنها نوع من معاناة الوحدة والتفرد  
بين قبضة القدر المتمثل من الطبيعة في عناصرها وتحت وطأة  
هذه المعاناة تيقّظت فواجهه الماضية ، الهاجعة في وجدانه وتنفس  
ضميره عن جراح اليتيم التي لم تبدل ، كأنّما في الموت شيء  
من الغياب وانتظار العودة التي لا تأتي ولا يحين موعدها .  
تلك أمطار الهموم والذكريات الناجبة السوداء التي تتساقط

في نسيلا لا ينتهي . بلى ، ثمة ، نوع من التماثل في ضميره البعيد  
بين معاناة الهجر والفراق عن الوطن ومعاناة اليتيم والافتراق  
عن الأم . الوطن هو الأم الأخرى ، وتستحيل عليه معانقته  
والإقامة بين أحضانه كما تستحيل عليه معانقة والدته والإقامة  
في أحضانها . الوطن هو الأهل والأصحاب والإلفة والعائلة  
والرزق والخصب ، والوالدة هي رمز لذلك كله . وهكذا  
رشح ضمير الشاعر المظلم وانبثق في وصفه لحالة ذلك الطفل  
البائس المخدول ، لا يفقه للموت معنى ، يُقبل على الحياة  
بحسن طويّة وفرح ، فإذا هي تغدر به وتفاجئه بما لم يخطر له  
وما لا جريرة له به . العدو في اليتيم هو القدر الواضح الغامض  
وفي افتقاد الوطن هي الدولة الحاكمة . بل ما لنا نزع أن حزنه  
وقنوطه تحت قبضة المطر هما أمران أصمّان ، مضمّران ،  
أو لم يقل :

أتعلمين أي حزن يبعث المطر  
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر  
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع  
بلا انتهاء ، كالدّم المراق ، كالجياع

وبعد هذه المقدمة الوجدانيّة الوجوديّة تتطوّر التجربة الى  
مرحلة الرّفص والتّنديد إذ يترع من التّعبير عن وقع المطر بالحياة  
والحنين في نفسه الى معناه الانسانيّ العام في الخصب الذي يغذي  
به أحشاء الأرض وكرمز لخير الطبيعة العميم الذي يستحيل بين

قبضة الأشرار الى مادة استثمار وتنكيل وإذلال ، وينتهي ذلك كله الى توقع الثورة ، كما المحنا .

ومهما يكن ، فإن نمو التجربة بوضوح يفوتنا وترانا نتمایل ونتمتع به ونتمحّل له ونتساءل ولا نوفي من ذلك الى يقين نطمئن إليه . ولنقل إنّ هذه القصيدة التي نظمها في الكويت ستغدو نموذجاً لمعظم قصائده الأخرى في معاناة الظلم وتوقع انحسار ظلمته بالفعل النفسي وحتمية البعث والنهوض . وهي تتصف مثلها ، بذهول الصورة وغنى الإيقاع وصموده وانشياله بقوة دون صخب وعمق دون تبارع وهي بداية المرحلة الفنية التي يقوم عليها قوام شعره .

وفكرة البعث بالموت والشهادة والإنتصار بالفعل النفسي والفكري ، ماثوثة في قصيدة « المسيح بعد الصلب » . فهو قد قتل أو صلب ، لكنه لم يمت ، إذ خيل للقوم وشبه لهم موته ، فكأنه جارّ في ذلك على أسلوب القرآن . فهو ما يزال يتنصّت ويسمع ، الخطى تقع في خلده والرياح تعصف بالنخيل ، فهو يصغي ، إذن ، الى صوت الحياة وديب حركتها ، بعد أن انزعج وتولّى عنه مضطهدوه وخلفوه وحيداً ، تلج الطبيعة الى روحه بسحرها المكتوم . ويصل إليه عويل الحزانى والمعدّين أخوته الذين بكوا لموته ، باوان العويل هو صوت الحياة الناحبة على مصير الأحرار فيها . وإنه التجهّم ذاته الذي يلزم قاع اللوحة في قصائد السياب ، تعبر به لحظة انتصار وتفاؤل ،

ثمَّ تغشاه ، إثرها ، الظلمة المطبقة . العويل هو صوت الأرض ،  
تلك السفينة الغارقة في اللجّة ، التي يبتلعها جوف الهاوية ،  
او تلك الدّوّامة التي لا يشرق ضوءها ولا يطبق ظلامها ، تتنازع  
ولا تموت ولا تحيا ثم تستسلم لقدرها :

بعدما أنزلوني ، سمعت الرّياحُ  
في نواح طويل تسفُّ النّخيلُ  
والخطى ، وهي تنأى ، إذن فالجراحُ  
والصّليب الذي سمرّوني عليه طوال الأصيلُ  
لم تُمتني . وأنصتُ : كان العويلُ  
يعبر السّهْلَ بيّني وبين المدينةُ  
مثل جبل يشدّ السفينةُ  
وهي تهوي الى القاع . كان النّواحُ  
مثل خيطٍ من النّور بين الصّباحُ  
والدّجى ، في سماء الشتاء الحزينه  
ثم تغفو ، على ما تُحسُّ ، المدينةُ

ولسنا ندري الى أي مدى تماثل هذه التجربة تجربة المسيح  
على الصليب ، فالسيّاب شاعر وجدانيّ ، تقبّع نفسه أو تتقنّع  
أو تطلع عبر قصائده ، فهو يتقمّص أو يتلبّس الآخرين  
ويزجي بهم ويسوقهم الى معاناته وابتهالاته . فهذا المسيح هو  
السيّاب الذي قطع رزقه عنه ، والقي في سوق البطالة ،  
يتسوّّل بقائه تسوّلاً ، السيّاب الذي اضطهد وأبعد وتشرّد

دون أن يُهزم . لقد أُلحدوه لحد الفقر وطردهوه كأنّهم واروه  
وأنهوا أمره ، ثم إذا هو يطلع عليهم من جديد ، مارداً ،  
متمرداً ، لأن الفكر لا يموت والحرية لا تستسلم ولا تنهزم وانما  
هي طوريء واعراض تطراً وتعرض ثم تتولى وتنقرض .  
أو لم يقل من قبل في قصيدة « غريب على الخليج » :

فأنا المسيحُ يجرُّ في المنفى صليبه

وها إنه ، هنا ، المسيح ذاته ، أُرهب وصلب وقتل ومثّل  
به ، فلم تقو عليه حراب الطغيان ولا الخل والحنظل ، فهو لا  
يحيا أو يموت بجسده ، بل بروحه ولا قبل المضطهديه وحرابهم  
بأصابتها واستلابها . فالحرية قد تتجسّد في شخص ، لكنها  
مغايرة له ، مستقلة عنه ، توجد بذاتها وقوى الظلام والموت  
وأبواب الجحيم كلّها لا تقوى عليها . الفكرة التي اضطهد  
وشرّد بها لا تترج بتزوجه ولا تستسلم باستسلامه ولا تموت  
بموته . وعبر ذلك كلّّه ، تبين ملامح التجربة بأبعاد أخرى  
من ذكر النخيل والمدينة والسّفينة والنّواح ، فهي ألفاظ قائمة  
في متن القصيدة قياماً أصم ، ضميرها ينطوي على أعماقٍ لا  
يبين في مظهرها . فالنخيل هو رمز الحياة والخصب والعطاء ،  
هو دم العراق . وقد لا يصحّ ذلك في واقع الاقتصاد ، إذ  
ان مورد العراق قد يكون النّفط ، وما ضرّ ، فالشاعر لا  
يتحرّى عن الحقيقة العلميّة الجاثمة ، وانما الحقيقة هي تلك التي  
تناط بوشائج الحبّ والذكُرى والجمال في نفسه ، بل ان في

الأمر ما هو أنأى من ذلك ، النّخيل هو رمز الحصب والسلام ،  
معاً ، يغذي الحياة ويظّلها وينشط لها ، ، أما النّقط ، فهو  
رمز المال القاتل ، مال الحضارة والمدنيّة ، رمز الأطماع  
والاقتتال والاستعمار ، إنّه السمّ في الدّسم . العراق الحقيقي ،  
الآمن ، المطمئن ، القانع بذاته ، المستكن الى مصيره هو عراق  
النّخيل والعراق المتآمر ، المستعمر ، الفاسق هو عراق النّقط ،  
رمز الدّمار والآليّة ، عاهة الإنسان الذي باع نفسه لشیطان  
المال .

لهذا كان للنّخيل وقع إيجابيّ في ذاته ، يصحبه عليه التفاؤل  
والأمل والطمأنينة والإلفة . وهو في هذه القصيدة رمز للحياة  
التي ما تزال تحيا وتتحرّك بحركة عناصرها . أما العويل فهو  
صوت لا جرس له ولا يسمع ، عويل مكتوم تثنّ به النفس  
أنينها ، هو أذین الانسان المهزوم على قدره وكرامته وحرّيته ،  
يتصعّد من ضمير الشعب ، ولا يسمعه إلا الشاعر الذي يصغي  
إلى نشيد السكون ، كما يقول أديب مظهر . العويل كان في  
سمع السيّاب ، في نفسه ، او ليست نفس الشاعر هي ضمير  
الشعب ، تظهر ما يُضمّر وتطلع ما يهجع ، فكأنه يردّد صوت  
جبران في مناشدته للحرية ، مفصحاً عما يحوب ويضطرب  
في ضمير الشعب : « من الفرات الى الكنج : نناديك أيتها  
الحرية ، فاسمعينا » والشعب لا ينادي بصوت مسموع وانما  
جبران هو الذي سمعه واستطلعه . ويرد ذكر السفينة الهاوية

الى القاع في هذا السياق ، فهي رمز للمصير المضطرب بين أمواج القدر ، الذي تعصف به الزّعازع والذي يرجّح بين اللّجّة والقاع . فسفينة الحياة مصابة بالعطب ، يتلعبها جوف الفراغ والظلمة . وهي وان وردت في عرض التشبيه قائمة في متن التجربة وصلبها وحضورها ينمّ عن معاناة الغرق والانشطار والهزيمة . ولم ترى أثر الشاعر تلك اللحظة المترجّجة بين النور والظلمة ؟ لأن سياق التجربة يستلزمه ويقتضيه ، ففيها تمثيل للعويل الذي هو يباين الموت والظلمة وان كان يتزع اليهما ويتنازع بهما . العويل هو الشكوى ، لا الموت ولا الحياة ، لا النور ولا الظلمة . وادوات المماثلة لا تماثل فيها هنا ، إنّها أشكالٌ خارجيّة ، ولم يكن للسياب من الثقافة الفنية ما يدعه يتجنّب هذه الهنات ويتحسّب منها ولو أنه أسقطها لالتحمت التجربة والتأمت بوحدة عضوية صارمة ، ولتمت له الرؤيا الكلية التي لا تجزيء ولا مقابلة ولا مماثلة فيها . ولقد أدمن هذه الأدوات وارتهن لها حتى غدت سمة تسم شعره وإيقاع يحتمل تجاربه ويفتضح ما تنطوي او ينجلي فيها من أعراض اليأس والمبادة . ولو أبقينا التجربة في حدود التشبيه لتردّت وسقطت ونبا فيه التشبيه واستقلّ كأنّه غاية بذاته ، أو مظهر لتعمّد الابتكار والجدّة في معادلات لا تطرأ على ذهن الإنسان . وانما يتبيّن لنا ان احتشاد تلك الصور في ذهنه كان مرتبطاً في قاعه المظلم بوحدة نفسيّة تمثل بؤس المصير وانفصامه وإشرافه على الهلاك . وهي أحوال عاناها دون أن

يعيها واستبطنها دون أن يفطن إليها ، وليس للشاعر أن يعي معاناته أو تتحوّل الى تقرير وتجريد وتوضيح ونظريّة . فالمسيح أو السيّاب قد انتصر ، لكنّ العالم ما زال متكفكاً ، متزعزعا بالنسبة إليه ، مات في سبيله دون أن ينقذه من أظافر الهلاك الناشئة في أحشائه .

وفي المقطع اللاحق يُوضح ما ألمح إليه ، فهو ما زال حيّاً في قريته ، في طبيعتها ومواسمها التي تهب الخصب والجمال والفرح وقريته « جيكور » تمثل ما هو أنأى من ذاتها في خلده ، تمثل العالم كلّهُ مصغراً ، يزهر فيها « التوت والبرتقال » معلناً خير الحياة وعطاءها ، فيفرح الشاعر المصلوب وينسى جراحه ويغفر لمن أساء إليه . ما ضرّه الطغاة والوشاة والطّاعمين من لحمه والمحتسين من دمه ما دامت أئداء الحياة تدرّ لابنائها الخصب والخصب هو الثمر والعشب والشّذا والشمس والدّجسى الشّفاف :

حينما يُزهر التوت والبرتقال  
حين تمتدّ « جيكور » حتى حدود الخيال  
حين تخضرّ عشباً يغني شذاها  
والشموس التي أرضعتها سناها  
حين ينحضرّ حتى دجاها  
يلمس الدفء قلبي ، فيجري دمي في ثراها

ذاك هو الحلم القديم الملازم لخاطر الشاعر وقد نماه الى  
المسيح كرمز للفداء والانانية ، المسيح الذي لا يطلب شيئاً لذاته  
وانما للآخرين ، يفرح بفرحهم ويطرح بطرحهم . ولا يزال  
حلم السعادة الذي يتوق إليه حلماً رومانياً ، يستعيد به  
فردوس البداوة اللصيقة بالأرض والتراب والتي لا تجد خيراً  
إلا فيما تستنبطه من أحشائها .

والمعاناة الماثلة ، ثمة ، هي معاناة رومانية خالصة تحصي  
مظاهر الفتنة والجمال في الطبيعة وتتعبّد لها بنوع من الوثنية  
الجديدة ، الغامضة الواعية . ولم يعد لهذه الصور مثل وقعها  
القديم في النفس لأتباعها مبذولة ومطروحة في ساحة الشعر العامة ،  
ومهما تلهّف الشاعر والحف بها ، ومهما مازجها وخرّجها فإن  
سبل الخلق مركومة ، معدومة فيها ، وهي لا تنهض بذاتها بل  
من انخراطها في سياق القصيدة العام .

ويتردّد الايقاع ذاته في نوع من الحلوليّة بين المحبة في  
النفس ومظاهر الخير في الطبيعة ، فيتمثل الشاعر وكأنه مقيم  
في قلب الشمس والأرض والماء والقمح والزهر والسنبّل :

قلبي هو الشمس إذ تنبض الشمس نوراً  
قلبي هو الأرض ، تنبت قمحاً وزهراً نميراً  
قلبي هو الماء ، قلبي هو السنبّل  
موته البعث : يحيا بمن يأكلُ

في العجين الذي يستدير  
ويُدحى كنهده صغير ، كئدي الحياه

ذاك هو الإله الذي تجسّد في الطبيعة أو الذي يبتّ خيره  
فيها ، يحلّ في نور الشمس إذ يُضيء ويُدفيء ويُبثري ،  
يخصب الأرض ويسيل في الماء . وليس صحيحاً أن تلك طبائع  
المسيح الخاصّة به . ذاك أن السيّاب ، تلقّف الرّموز المسيحيّة  
من الخارج ، لم يعايشها في فتوته ولم يتفقه بها فلم تفتح له  
قلبها ، كما أن روحانيّتها التي تأنف من خيرات الأرض ولا  
تجد في الشعب والرّي مادّة للسعادة الفعلية ، إن تلك  
الروحانيّة فاتتته ، فأخذ المسيحيّة بمأخذ الوثنية ، موحّداً بين  
المسيح وأدونيس وتمدّوز وما يوحدّهم هو ظاهر الفداء ، فيما  
ينتمي الأوّل الى الصوفيّة التي تحيل الانسان الى طيف روحي ،  
شفّاف ، ملكوته ليس من هذا العالم وينتمي الآخرون الى الوثنية  
التي تمجّد المادّة وتتعبّد لها وتخشع في حضرة مظاهرها وعناصرها  
قاصرة غاية الحياة على نعيم العيش والفرح بالرزق العميم المنتشر  
في أرجاء الوجود . فالإله الشمس والأرض والماء والزهر  
والثمر هو إله وثنيّ ، إله الشعب ، إله الأمعاء والأحشاء ، أما  
المسيح فهو إله الرفق والمحبة التي تروّض الحقد وتنشر على  
العالم ألوية الرّوح . لقد كان يغذّي النّاس بالغذاء الآخر الذي  
لا جوع بعده ولا ظمأ ، فأمر الانسان بالنسبة الى المسيح هو أمر  
الرّوح وأمره بالنسبة الى السيّاب هو الفداء والخصب . فليس

صحيحاً قط أن المسيح هو أدونيس وان ما ينتمي لأحدهما ينتمي للآخر . إلا أن السياب لا يحفل بذلك كله ، وما يضيره منه ما دام يتخذ الاسطورة ذريعة ليتكّن بها ويصبّ هواجسه في قلبها ويسترق صاحبها ويسوقه ويزور له شخصية لا تصح فيه وان كانت تُدانيه . فما ذكره ، ثمة ، يصح في الإله البعل ، الإله الذي لا يفد من الغيب ولا يعود إليه ، الإله الذي مملكته العالم ، أما المسيح فقد كان طيفاً وغلالةً روحية ، يدعو الناس الا يكتروا لهم كنوزاً على الأرض بل في السماء . وتفس السياب وواقعه كانا أدنى الى الوثنية والى الإله البعل ، لأن مشكلته لم تكن معاناة للغربة في مفازة لعالم كمعظم الرومنسيين ، بل مشكلة رزق واملاق ، عالمه الأول والآخر هي حدود الأرض ، ولم يكد يترجى الله او أن الله لم يكد يطلع من قصائده أو يهجع فيها إلا في مرحلة الداء ، عندما لم تعد مشكلته مشكلة رزق وحسب ، بل مشكلة حياة وموت . وان المرء ليتساءل بل يعجب أن يجد شاعراً مسلماً ينقطع الى الارتشاف من ينابيع المسيحية من دون الإسلام . ولسنا نودّ أن نخوض في ذلك كله ، الآن ، وانما نؤجله الى باب التقييم الإخير عندما نشير الى إصالة رؤياه وتجديده وتجربته وتقليده . ومهما يكن ، فان معاناة السياب ، أكانت مؤتلفة أو مختلفة مع تجربة المسيح ، تنمّ عن نوع من الحلولية في ضمير الأرض والنفس ، توحد بين المحبة والمواسم وأعياد الطبيعة . هناك الوجه الآخر المكتوم في القصيدة وهو الشعب الذي يتحدث عنه دون أن

يذكره ، فتح له قلبه وأنشأه ليطعم منها . وحبذا لو فعل  
الحاكم الظالم هكذا ، الطغاة يتنكرون لخير الحياة ، يطفثون  
أحداق الشمس التي ترسل نورها على الأشرار والصالحين ،  
ويحتجزون خصب الأرض التي تقدم ثمارها وغلالها لكل  
جائع ، اكان ناسكاً أم فاتكاً ، ويغضون مياه الزهر والنضارة  
التي تسقي المجرم والمحرم ، جميعاً . لقد كان الانسان والطبيعة ،  
منذ البدء ، ثم أضيفت لهما القيم الأخرى وحلّ بها الشقاء .  
واذا كانت الأرض والشمس والزهر والثمر متداولة في الشعر  
العربي منذ عهوده الأولى ، فقد أخذت مأخذاً وصفيّاً ، بناحية  
الجمال الحسيّ الساطع فيها وقلما فطن شعراؤه الى الناحية  
الوجوديّة التي تكشفت للشعراء المعاصرين من تنازعهم مع  
الحياة والتماسهم للمشكلة المصيريّة التي يرتهن الانسان في  
قبضتها . فالشمس قد ترمز الى الجمال ، ثمة ، إلا أنه ليس  
الجمال الباهت ، المقرر ، بل نوع من الجمال الممتزج بالفرح ،  
بل المتوحد معه ، الشمس هنا هي شمس الحياة التي تنير لبنائها  
وتخصب غلالهم ، إنها شمسُ العناية التي تحتضن الإنسان  
وترعاه وتهديه . ولا يعدو الزهر والثمر ذلك كلّهُ إذ تالف  
فيه الخير والجمال والسعادة ، وهي الغايات التي لا تطمئن نفس  
الانسان إلاّ إليها . والعجيب هل أنه تردّد في الشعر العربي كسواه  
من المظاهر الحسيّة . لم يكد يشير اليه إلا ابن الرومي في فلذة  
وصفيّة ، وقد كانت قريحة هذا الشاعر تنثال ، أحياناً ، من  
معدته .

أما السيّاب فقد ضفر له البعد الوثني والوجودي ، ولم يفرح به لجماله السّاطع كما هو شأنه في الزّهر ، بل لاتّصاله برزق الانسان وفرحه بالعيش المكفي ، اليسير . وإذا كان قد التمس وجه الشّبه الحسيّ بين كرة العجين والثّدي ، فإنّه أضمر ، عبرها ، الدلالة الوجوديّة ذاتها المتّصلة بجسد الانسان وأحشائه والفرح الفزيولوجي الذي يصحب الشّبع والرّي . وهي ، جميعها ، صور مستجدّة اختطفها الشّاعر واقتطفها من ذلك العالم الحديد الذي انفتحت عليه التجربة الشعريّة .

ويسعى السيّاب جاهداً أن يتحرّر من نزعتة الماديّة في فهم المسيح الذي جعله إله خبز وقوت ، فلا يُفلح إلاّ لماماً :

متّ بالنّار ، أحرقت ظلماء طيني ، فظلّ الإله  
كنت بدءاً ، وفي البدء كان الفقير  
متّ كي يؤكّل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم  
كم حياة ساحيا : ففي كلّ حفرة  
صرت مستقبلاً ، صرت بذرة  
صرتُ جيلاً من النّاس ، في كلّ قلبٍ دمي  
قطرة منه أو بعض قطرة

ولعلّ هذا المقطع هو أوثق صلةً بالمقطع الأوّل لأنّه يتناول فيه معنى الحياة والانبعث من خلال الموت . وما يختصّ بالمسيح ويلازمه هو احراق الطّين ، ليتضوّأ ويشفّ ،

وتنفذ منه أو تعبر به الحقيقة ، فتتجلى للأحداق ، وقد كانت ،  
أبدأ ، محجبة عنها . واحراق الطين مؤداه تحرير الروح من  
عقال الحس وما تراكم عليها من الأرقام والأحجام ، لتعانق  
الحياة بكلية ومحبة . وهذه النبذة الروحانية تفضل  
وتتوارى ، إذ لم يكن السياب من رواد الغيب ، ولا من  
أصحاب العقيدة المسيحية وسرعان ما ارتد إلى ذاته ، طابعاً  
المسيح بطابعه ، ذاكرًا الخبز الذي أطعمه المسيح للجياع ، غير  
متفطن إلى ذلك الخبز ليس الخبز الشائع ، بل الخبز الحديد ،  
هو خبز يقدم ويؤدى على مائدة الروح . هل يصح أن  
ينسب إلى المسيح قوله : « لكي يزرعوني مع الموسم »؟ إنها  
مرة ثانية أو ثالثة أو أية مرة أخرى يمزج بين المسيح وتموز  
الغلال والمواسم والحصيد . ليس للمسيح شأن بمواسم الأرض ،  
تلك عارية مستردة والأرض كلها مفازة وغربة ولا يكمل  
المسيحي حتى يبيع ما يملكه ، جميعاً ، ويحمل صليبه ليقتل فيه  
الغريزة واوار اللحم والدم ولقد قدس المسيح الفقر الذي  
لم يستسغه السياب وظلت انشوطته معقودة في نفسه وأظافره  
ناشبة في ضميره ، ذاك ان الفقر الاختياري هو سبيل التحرر  
الفعلي من حاجات النفس وعبودية الغرائز وحتميات العالم .  
ولم تكد تجربة السياب تخلص به إلى شيء من ذلك ولم يتكشف  
له سر الفقر البهي ، ذاك المجاز الفرح فوق هاوية العالم وجوفه  
الكريه الذي لا تملأه خيرات الأرض كلها . وأنى له أن  
يتقمص معاناة المسيح المنتصر بالروح على العالم ، وصور الدماء

والأشلاء تفعم قصائده ، فكأنه لا سبيل الى الإصلاح إلا بها .  
إلا أنه يدرك ان في الموت شرطاً لانتصار القضايا الكبرى ،  
إنه معنى الفداء ، الحمل الذي يحمل خطايا العالم يذبح ،  
فيستحيل دمه عهداً جديداً ، يحيا في قلوب المؤمنين الى أبد  
الدَّهر . وبدلاً من الحياة الواحدة التي يحياها ينال حيوات  
أخرى ، لا حدَّ لها ، فكان الحفرة التي تظمر فيها احتوته  
كبذرة تنمو وتُعطي غلالاً كثيرة .

وما دام الموضوع موضوع اضطهاد و صلب ، فهناك الضحية  
القتيل وهناك السكّين ، هناك يهوذا :

هكذا عدت ، فاصفرّ لما رأيته يهوذا  
فقد كنت سرّة

كان ظلاً قد اسودّ ، منّي ، وتمثال فكرة  
جمّدت فيه واستلّت الروح منها  
خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه  
( عيناه صخره )

راح فيها يوارى عن الناس قبره )  
خاف من دفنها ، من محال عليه ، فخبّر عنها  
— أنت أم ذاك ظلّي قد ابيضّ وارفضّ نوراً  
أنت من عالم الموت تسعى ؟ هو الموت مرّة  
هكذا قال آباؤنا ، هكذا علّمونا ، فهل كان زوراً  
ذاك ما ظنّ لما رأيته ، وقالته نظره

لقد ظن الحونة والطغاة أنهم باعوه بقليل من الفضة وأنهم قتلوه وأنهم أمره ، فإذا هو قائم ، من جديد ، أمامهم ، فهو لم يَمُتْ ولا قبل له بالموت . روحه خالدة تحيا بذاتها عبر الأزمنة والأمكنة ، تلك روح ابن الإنسان الحر الذي كان منذ البدء وسوف تقيم حتى النهاية وإلى أبد الدهر . لذلك يمتنع الظلم عندما يجد الضحية وقد نهضت وانبعثت من رمادها حية ، سوية ، فكيف يقضى على الحق وتهدر دماؤه بلا رجعة ! وهكذا يتوهم القاتل أنه أجهز على الحرية وهو يكتم ذلك ويدفنه بسرّه ، يضحك ويطرب منه في الخفاء ، فإذا بسرّه يفتضح ويشهر به . وإذا هو فاشل حيثما كان يتوهم ذاته ناجحاً . أليكون الموت مراراً ، كم مرة تموت الضحية ؟ آلاف المرات لأنها لا تموت . الظالم هو الذي يموت بحقه ويأسه من دون الضحية . فيهوذا غدا ضاويماً أخرق غشي السواد عالمه وتآكلته الهموم والوساوس بذاته وطمرت تحت صخرتها . أما المسيح فكان قد أدرك الخلود من قبل ، عندما بذل ذاته ليعثر عليها من جديد ، حين أطعمها للفقراء كالثمار وحين سئل ثوبه فأعطى وشاحه ، أيضاً ، حين انحنى على الأطفال وكساهم بلحمه ، ذاك أنه أدرك الألوهة بالمحبة . المحبة هي ، أيضاً ، كالحرية لا تموت ، ترتفع فوق هاوية العدم وتعانق المطلق الدائم . لقد أحرق به الجند وتحملت به بنادقهم ، يستعر لهيبها حقداً عليه ، إلا أن الشعب غدا يؤيده ، حبه يدع صليبه يندى ويزهر ، موته أقوى وأرحب من الحياة ؛ وفي النهاية أدرك السلام كان

كل ما دونه غابة مزهرة ، فرح الحياة عاد اليها وتوارى العويل  
والنواح . ويظل أفضل مقاطع القصيدة قوله :

ثم فجرت نفسي كنوزاً ، فعريتها كالثمار  
حين فصلتُ جبي قماطاً وكمي دثار  
حين دفأت يوماً بلحمي عظام الصغار  
حين عريتُ جرحي ، وضمت جرحاً سواه  
حطمت السور بيني وبين الإله

ولقد تبدل المسيح ، ثمة ، فلم يعد يقيم في إهاب تموز  
وأدونيس بل عاد فعثر على ذاته بذاته ، عاد مسيح الرحمة ،  
يغطي عري الفقراء ويكسو عظامهم الواهية ، يحلّ ويدوب  
فيهم . فهو ليس الإله الوثني الذي يطعم الجسد وحسب ، بل  
والروح ، يغذيها بالحنان والشفقة والمواساة والأخوة ، الإله  
الذي فتح أحشاءه وغمر الجميع بذراعي عنايته وأبوته . ذاك  
هو المسيح الحقيقي وقد خطر به السياب واهتدى إليه ، في  
لحظة ، لأنه كان يترجى ، أبداً ، إله النعمة والثار ، الإله  
المبید ، المعید . وفي هذه القصيدة يتعزى الشاعر ، كذلك ،  
بالشعب ، باحداثه التي تنثال عليه ، حباً ، الشعب الذي يواكبه  
الى الجبلجة فالقيامة . ولعلّ هذه القصيدة اتصفت ، من دون  
سواها ، بنوع من الخلاص الشبيه بالمسألة والمصالحة النهائية مع  
الحياة ، يموت الشاعر قريراً مطمئناً ، لأنه شاهد الفجر الجديد  
والموسم الآخر الذي أزهاره لا تذبل وثماره لا تسقط وطيبته  
لا تفسد .



## هذه السلسلة

تناولت بالدراسة والتقييم أعلام  
الشعر العربي المعاصر ، وفقاً  
لأحدث نظريات النقد الحديث  
وتجربى نقداً تطبيقياً على نماذج  
مختارة من شعرهم .

يظهر منها في المرحلة الأولى تباعاً :

- |                      |                 |
|----------------------|-----------------|
| ١- الأخطى الصغير     | ٦- صلاح لبكي    |
| ٢- إيليا أبو ماضي    | ٧- فوزي المعلوف |
| ٣- أبو القاسم الشابي | ٨- رفيق المعلوف |
| ٤- عمر أبو ريس       | ٩- أمين نخلة    |
| ٥- ليس أبو شبكة      | ١٠- نسيب عريضة  |

